PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 49 - ROMA, 7 DICEMBRE 1952

Abbonamento annuo L. 2000
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 61986

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

L'ESPANSIONE DELL'UNIVERSO

CONTROLLO DELLA RELATIVITÀ?

Un referendum recente ha indicato Einstein come la personalità più peculiare della prima metà del nostro secolo. La teoria di relatività costituisce senza dubbio la più elevata manifestazione dello spirito umano, anche se i fisici e gli astronomi non sono oggi completamente d'accordo nell'attribuire un consistente significato fisico alle sue conclusioni matematiche. Pensiamo che se si facesse un analogo referendum sul ritrovato tecnico, sullo « strumento », che abbia offerto e offra le maggiori possibilità di ricerca all'indagine scientifica, non v'ha dubbio che la palma della vittoria spetterebbe al gigantesco telescopio di cinque metri di diametro che da quattro anni è in funzione sul Monte Palomar in California.

E non a caso abbiamo avvicinato Einstein e il telescopio gigante. Lo strumento portentoso (che lascia letteralmente senza fiato il visitatore che abbia la fortuna di varcare la soglia dell'enorme cupola girevole di 45 metri di diametro che lo custodisce) ha permesso di raddoppiare di colpo la profondità dell'esplorazione ottica dell'universo. Prima, il « due metri e mezzo » di Monte Wilson permetteva di arrivare fino ai 500 milioni di anni-luce di distanza; il « cinque metri » di Palomar è già arrivato fino ad un miliardo di anni-luce, permettendo di fissare sulla lastra fotografica l'immagine di lontanissime galassie, sistemi stellari simili al nostro, ciascuno popolato di milioni e miliardi di stelle, la cui luce ha iniziato il suo viaggio nello spazio un miliardo di anni fa, quando cioè non era ancora apparsa alcuna traccia di vita sulla nostra Terra.

Dal telescopio di Monte Wilson, in un trentennio di assiduo lavoro, è stato possibile ricavare una messe di risultati che ci hanno permesso di delineare con sufficiente sicurezza la struttura dell'universo metagalattico (ossia di quanto c'è al di là del nostro sistema stellare, la Galassia o Via Lattea, di cui il Sole fa parte). Non è quindi difficile profezia che dal nuovo strumento di Palomar si otterranno risultati non meno importanti e informazioni non meno preziose. Noi pensiamo, anzi, che esso ci permetterà tra non molto di dire forse una parola decisiva sulla natura dello spazio in cui siamo immersi e specialmente sulla questione tanto dibattuta della espansione dell'universo.

Una delle scoperte più importanti fatte a Monte Wilson è quella dell'apparente recessione delle nebulose extragalattiche (nome prima dato alle galassie, dall'apparenza della loro immagine nel cannocchiale), dedotta dallo spostamento verso il rosso delle righe di questi lontanissimi sistemi stellari. E' ben noto che lo spettro di qualunque sostanza, terrestre o celeste, appare solcato da serie di righe trasversali (le famose righe di Fraunhofer, dal nome del fisico che per primo le scoprì, oscure, nello spettro del Sole), le quali occupano nello spettro posizioni ben determinate e fisse, sì che lo spettro medesimo assume per l'osservatore una configurazione definita e riconoscibile, così come, per fare un esempio molto semplice, ognuno di noi riconosce subito la natura di cavallo in un disegno o fotografia, in cui appare l'animale con *quelle* quattro gambe, con *quella* testa, eccetera. Però, se la sorgente luminosa che produce lo spettro è in movimento rispetto all'osservatore, cioè si allontana o si avvicina, le righe spettrali subiscono — per una legge scoperta da Doppler — uno spostamento verso le regioni rosse dello spettro se la sorgente si allontana, o verso le regioni violette se la sorgente si avvicina. Onde, dal confronto dello spettro di una sorgente luminosa in movimento coll'analogo spettro di una sorgente fissa, si può ricavare facilmente la natura del movimento della sorgente, e anche misurarne la velocità di allontanamento o di avvicinamento. Tale procedimento è usato continuamente dagli astronomi per determinare le velocità radiali degli astri.

Orbene, le osservazioni di Monte Wilson hanno mostrato che anche lo spettro delle nebulose lontane presenta uno spostamento delle righe, spostamento che è per tutte quante le nebulose (e sono milioni) verso le regioni rosse dello spettro, come se tutte quante si allontanassero da noi, cioè come se esse evacuassero lo spazio che noi stiamo attualmente sorvegliando, senza che nessuna venga a prendere il loro posto. Per di più la velocità di recessione è risultata esattamente proporzionale alla distanza delle nebulose stesse. E siccome si tratta di oggetti celesti estremamente lontani, queste velocità raggiungono valori elevatissimi. Il primato, fino ad oggi, spetta ad una galassia dell'ammasso n. 2 dell'Orsa Maggiore, che avrebbe una velocità di allontanamento di 42 chilometri al secondo.

La scoperta dell'apparente velocità di recessione delle nebulose extragalattiche fu fatta da E. Hubble nel 1929, ed essa mise in subbuglio il mondo degli astronomi, ai quali parve di essere arrivati ad un vicolo cieco. Ma ecco la teoria di relatività venire in soccorso, facendo in primo luogo pensare alla possibilità di uno spazio « curvo » come effettivo spazio fisico, e in secondo luogo alla possibilità che questo spazio curvo non sia in quiete, ma vada espandendosi. La teoria di relatività prediceva anche la legge con cui l'espansione dovrebbe avvenire, legge che è appunto quella della proporzionalità tra la velocità di recessione e la distanza. Cioè proprio la legge trovata da Hubble per la recessione delle nebulose! Si gridò allora da ogni parte al successo, e la teoria di relatività apparve come la base sicura delle nostre conoscenze del mondo fisico.

Si fece anche un esempio concreto dell'universo in espansione in un pallone di gomma, che venga gonfiato e su cui siano fissate le galassie sotto forma di tanti tasselli di cuoio. Durante il gonfiamento, il pallone si espande e le galassie si allontanano l'una dall'altra con una velocità che è esattamente proporzionale alla loro distanza reciproca, sì che, rispetto ad ognuna di esse, tutte le altre appaiono allontanarsi. Le forze che dominano l'equilibrio di questo pallone-universo sono due, e cioè l'attrazione tra le particelle di gomma, dovuta all'elasticità della gomma stessa, e la repulsione, dovuta alla espansione del gas nell'interno del palloncino. Cioè proprio le due forze che secondo la teoria cosmologica di Einstein dovrebbero dominare l'universo: l'una, l'attrazione gravitazionale newtoniana inversamente proporzionale al quadrato della distanza e l'altra, la repulsione cosmica proporzionale alla distanza. Questa repulsione cosmica però dipenderebbe da una costante naturale (chiamata appunto *costante cosmologica*), la quale è estremamente piccola, per cui la repulsione cosmica diventa assolutamente impercettibile, e quindi inosservabile, in vicinanza di masse, come appunto avviene nell'interno del sistema solare o tra il Sole e le stelle vicine. Ma per i sistemi stellari separati da distanze immense, cioè tra le galassie, la repulsione cosmica diventerebbe efficiente e governerebbe — sempre secondo Einstein — l'universo insieme con l'attrazione newtoniana.

Tornando al nostro pallone-modello, l'attrazione tra le particelle di gomma corrisponderebbe all'attrazione newtoniana e la repulsione dovuta all'espansione del gas alla repulsione cosmica di Einstein. Ma le galassie, di cuoio, non risentono che impercettibilmente di questa repulsione, com'è appunto necessario.

Diciamo subito che in questi ultimi anni molta acqua è venuta ad annacquare il vino dell'entusiasmo espansionistico, sia a causa delle incertezze sorte sulla interpretazione del fenomeno dello spostamento verso il rosso delle righe spettrali, e sia per i molti dubbi che da tante parti vanno esprimendosi circa l'effettiva portata fisica della stessa teoria generale di relatività.

A suo tempo, tre famose « prove astronomiche » furono proposte da Einstein, le quali però sono andate continuamente svanendo, a mano a mano che se ne è precisata la discussione e se ne è perfezionata l'esperienza. Già una quindicina di anni fa, in sede di redazione dell'Enciclopedia Treccani, chi scrive sentì il bisogno di sostituire alla voce preventiva « prove astronomiche della relatività » quella meno impegnativa di « controlli astronomici ». Oggi, molti astronomi autorevoli hanno giustificati dubbi sulla fondatezza di questi « controlli », che non apparirebbero nemmeno più tali.

Resta adunque l'espansione dell'universo. In venti anni di discussione, però, non è stata ancora apportata alcuna prova decisiva, tanto che il pensiero degli astronomi di oggi può venir compendiato nella frase recente di Harlow Shapley, direttore dell'Harvard Observatory ed uno dei più autorevoli astronomi del mondo: « Che l'ipotesi dell'espansione sia corretta e si riferisca a tutto lo spazio che abbiamo sin qui esplorato, è probabile, ma non è stato finora possibile dimostrarlo in modo conclusivo ».

A nostro avviso — come dicevamo — la teoria dell'espansione potrà essere messa sotto effettivo controllo dai risultati del nuovo telescopio di Palomar, il quale ha già permesso di misurare spostamenti delle righe spettrali delle galassie lontane, che corrisponderebbero — ove fosse vera la teoria dell'espansione — a velocità di recessione dell'ordine di cento mila km/sec., e cioè di un terzo della velocità della luce.

Che accadrà quando — aumentando ancora la profondità dell'esplorazione — la velocità apparente di recessione diventerà proprio uguale, e poi maggiore della velocità della luce? Dalle formule risulta che la velocità di recessione delle galassie diventa uguale alla velocità della luce per distanze dell'ordine di un miliardo e mezzo di anni-

Continua a pag. 6.

Lucio Gialanella

SOMMARIO

Letteratura

Arte

Storia - Filosofia - Scienza

Musica - Teatro

LA POLITICA GENOVESE

AGLI INIZI DELL'ETÀ MODERNA

Quale preziosa fonte storica sia rappresentata dalle relazioni degli ambasciatori e di tutti gli altri agenti diplomatici accreditati presso le diverse corti europee ben sa chiunque abbia un po' di pratica degli archivi e sia uso trattare con dimestichezza le carte antiche; ma è pur noto che tali relazioni per la loro ampiezza non possono essere facilmente pubblicate e quindi continuano a giacere nei fondi in cui sono raccolte o vengono alla luce parzialmente e sparsamente, perdendo gran parte del loro valore. Coraggiose iniziative hanno già permesso l'edizione di alcuni importantissimi nuclei, come ad esempio le famose *Nuntiaturberichte aus Deutschland* dell'Istituto Storico tedesco per il periodo cruciale della riforma protestante, o le non meno celebri relazioni degli ambasciatori veneti; ma i nostri archivi sono per fortuna delle miniere quasi inesauribili e contengono ancora molti tesori. A quando — per lanciare un'idea — la pubblicazione delle Nunziature italiane contenute in gran parte nell'Archivio Vaticano? sarebbe impresa da far onore all'Italia cattolica e libera perchè in quelle pagine si trovano notizie molto interessanti su tutta la vita civile, economica, spirituale del nostro Paese durante i secoli meno felici della sua storia ma non privi di gloria, di attività e di figure meritevoli di ricordo.

L'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea ha già fatto qualcosa in tal senso nella sua collezione *Fonti per la storia d'Italia* giunta al XIV volume; il titolo ed il carattere della raccolta ricordano molto da vicino la più anziana collana dell'Istituto storico per il Medio Evo, che ha oltre 80 volumi di fonti cronachistiche medioevali, ed è augurabile che non manchino i mezzi ad entrambi per accelerare il ritmo in una nobile gara, a tutto vantaggio degli studi storici e per un aumento del prestigio italiano nel mondo culturale. L'ultimo volume uscito s'intitola le « Istruzioni e Relazioni degli ambasciatori genovesi » a cura di Raffaele Ciasca (Roma, 1951, pagg. XLIX-453) e contiene i documenti relativi ai rappresentanti genovesi in Spagna dal 1494 al 1617; si tratta, come ognuno intende facilmente, di testi importantissimi perchè durante il secolo XVI i rapporti ispano-genovesi furono intensissimi e la loro influenza fu sentita anche da vari altri Stati italiani ed ebbe conseguenze per tutta la politica europea. Invece la storia genovese di quel tempo è stata finora un po' trascurata dagli storici, che con giudizi troppo sbrigativi hanno continuato a ripetere che la città ligure era poco più di una colonia spagnola ed era in fase di aperta decadenza economica e finanziaria. Il Ciasca, sulla base irrefutabile di una larghissima documentazione, ha potuto confutare quelle accuse dimostrando sia una certa fiera indipendenza negli atteggiamenti genovesi di politica estera sia una ancor notevole intensità di traffici e quindi una discreta floridezza all'interno; infatti « la ricchezza e la robustezza del ceto mercantile genovese, che quasi monopolizzava le finanze di buona parte d'Europa, era un fatto che non poteva esser trascurato dagli Asburgo, perennemente in ansiosa ricerca di denaro necessario a portare avanti la lotta antifrancese ». Si aggiunga che « la flotta genovese monopolizzava il commercio granario del Mediterraneo ed era in potere del governo di quella repubblica concedere o negare l'esportazione di un prodotto così importante come il frumento »; quindi Genova era in grado di esercitare forti pressioni in tal senso su Stati più estesi ed importanti di lei, mentre anche la sua posizione strategica la favoriva in quanto il binomio Genova-Milano era posto dalla geografia, dalla storia, dalla politica e nessuno poteva prescinderne.

•

Dopo la scoperta dell'America i genovesi « si inserirono con prontezza ed attivamente nei traffici ispano-americani », ma tanta « penetrazione genovese nei domini spagnoli non fu senza resistenze dell'elemento locale » e sorsero numerose proteste, oggetto di trattative diplomatiche tra i rappresentanti autorizzati. Quando poi Carlo V riunì la Spagna ai domini ereditari asburgici, ne venne « una fondamentale rivalutazione della repubblica di Genova » perchè era necessario non soltanto che quella città non fosse nemica — in tal caso si sarebbe interrotta la continuità dei possessi della corona — ma senz'altro che « venisse inserita nel sistema politico ed economico degli Asburgo »; però questo non significava un'abdicazione genovese ma una « convergenza di interessi, che portò ad una politica di allineamento con quella della Spagna », ossia esprimeva la « garanzia della propria reale e sostanziale libertà di azione nel campo comprendente gli interessi più vitali di Genova ». Accenti di dignità e gelose affermazioni di libertà ed indipendenza ricorrono durante tutto il volume che stiamo esaminando ed alcuni episodi sono indici significativi della vigilanza con la quale la Repubblica impediva tutti « i tentativi, da parte spagnola, di trasformare in vassallaggio l'alleanza ».

Ma molte altre constatazioni si possono fare leggendo queste pagine: lo sforzo continuo del Senato per allargare il territorio, per saldarne le parti, per accentrare in Genova tutto il commercio tra il mare e Milano, cioè l'Europa centrale; l'orgoglio col quale si difendevano prerogative e titoli « essendo (si legge un'istruzione) veramente i titoli segni dimostrativi o significativi della dignità » e se a noi tanta insistenza può far sorridere, è certo che, specialmente a quel tempo, le questioni di etichetta erano parte essenziale della vita politica degli Stati. Ma soprattutto quei documenti svelano un piccolo, grande mondo di persone attive, abili, colte, tenaci; le controversie cittadine tra nobili vecchi e nuovi permanevano vivissime anche dopo i mutamenti costituzionali imposti da Andrea Doria nel 1528 per assicurare una continuità nell'atteggiamento filospagnolo del governo genovese; inoltre vi erano molte altre cause di contrasti, ma su tutto s'ergeva l'amore per la propria patria. « Bisogna conservare — scrive un Memoriale del 1575 — la Repubblica e che tutti vestino la toga civile, la quale non può essere ineguale ed è inconsutile, che non patisce discussioni... Non le fattioni e la divisione ma la egualità e unione tra noi è la vera via della salute »; mònito che non suona male neppur oggi e può stare a coronamento delle povere spigolature compiute in un campo così ricco ed attraente.

Paolo Brezzi

SIMULACRI E REALTÀ

UN CUSCINO ALLA STORIA

L'appello alla storia è diventato un ponte sul vacuo delle idee. Tutti, quando il discorso zoppica, si appoggiano alla storia: « la storia ci mostra . . . la storia ci insegna... il determinismo della storia esige... la corrente della storia ci conduce... ». Non c'è dottrina politica che non si deterga con la spugna dell'esperienza storica. Eppure nessuna cosa dovrebbe legar la lingua quanto la storia, appunto perchè essa è lì ad avvertirci che il tempo ha per sua componente l'imprevedibile, l'irriducibile, il nuovo. Si può al massimo parlare, come faceva Goethe, di certe costanti, di certi ritmi, di certe leggi che possono risaltare, se si comparano i diversi destini delle civiltà maggiori. Ma è da osservare che quando si infila il braccio in quello della storia, è per invitarla a condurci non lungo il filo dei secoli, ma nel ridotto di qualche lustro. Che cosa facessero i greci, i romani, i germani, i franchi lo imparavamo in quelle tre ore, noiose, che nell'orario settimanale erano assegnate all'insegnamento della storia. Ma in buona coscienza noi e l'insegnante sapevamo che si trattava non della voce dei volventia lustra, della volvenda aetas, sì bene di un certo anacronismo globale che un testo paziente ci apprestava, perchè ci illudessimo, e illudessimo, che il tempo, l'umano divenire, possa dividersi in capitoli.

Lasciamo dormire la storia, diamole un cuscino, anche per ringraziarla del sapore scolastico che, soprattutto nelle ultime lezioni (quelle di maggio e di giugno) ci donò.

CHE KHAN KHAN!

Sulle stele che Gengis aveva fatto elevare era impressa questa imperiosa raccomandazione: « Colui che non obbedisce allo Yassak perde la testa. Come nel cielo blu c'è un Tenri, c'è un solo Padrone sulla terra: sono io Khan Khan. Io dico: voglio, e voi dovete ubbidire ». Ad un mongolo queste parole a chiodo dovevano trapassare la dura cervice. Oltre le stele, i bardi gli recitavano queste strofette lievi come un pispolio: « Nella dura vita quotidiana, o Mongolo, sii un cerbiatto di due anni. Nelle feste mostrati gioioso come un puledro. Nella disputa, pensa che hai di fronte un guerriero del tuo Khan Khan, a te sacro. Ma nel giorno del combattimento piomba come un falco di caccia. Durante il giorno tienti in agguato come un lupo. Veglia nelle tenebre come un corvo nero ».

Che concilio! Il cerbiatto, il puledro, il falco, il lupo, il corvo, tutti proposti all'uomo quali suoi ideali, cangianti secondo le diverse ore del giorno. Cominci cerbiatto e finisci corvo, è perchè non ti avvenga di ricordarti un momento solo che sei uomo, hai l'ora del puledro, quella del falco e quella del lupo.

Eh già: quando c'è qualcuno che dice voglio con quel tale accento, devi rassegnarti a vestir penne o pelo, ad aver corna e becco.

DA CHE NASCE LA MERAVIGLIA

Ampère aveva una gatta, che un giorno gli regalò un gattino. La gioia del creatore delle equazioni « aux dérivés partielles » non conobbe ritegno. Volle che due buche circolari fossero tagliate sul basso dell'uscio, e di diverso raggio, in modo che una, la più grande servisse alla gatta e la più piccola al micino. Quale più tenera attenzione di questa? Ma un giorno Ampère rimase dolorosamente stupefatto nel vedere che il gattino, seguendo la madre passò per la gattaiola grande. Il suo genio matematico non era in grado di rendersi conto che ciò ch'è più piccino possa essere contenuto in quello ch'è maggiore. Eppure, quando si parlava di Ampère, chi lo conosceva diceva: « sa tutto, comprende tutto, penetra al di là di tutto. E' un pozzo aperto ». E da questo pozzo un giorno uscirono tante parole quante ne possono essere pronunciate in tredici ore, con le sole pause che il fiato esige. (Chiariva a due suoi amici il sistema del mondo).

Una spiegazione di quelle diverse gattaiole e di quella meraviglia è facile trovarla nella prodigiosa distrazione che è l'aureola degli scienziati. Ma la distrazione che è come l'incespicare: è cosa di un momento; mentre per fare due gattaiole ci vuole del tempo.

Forse si è più vicini al vero pensando che la geometria inventata dal cuore ha teoremi diversi da quelli elaborati dall'intelletto.

Varius

UGO SPIRITO E IL TRAMONTO DEL CRISTIANESIMO

Alla crisi del mondo contemporaneo, che ha raggiunto ormai le dimensioni di una grandiosa tragedia, Ugo Spirito ha rivolto da tempo la sua attenzione, sino a farne il motivo dominante del suo pensiero stesso per l'assillante preoccupazione di chiarirne la genesi e trovare così la chiave di una soluzione.

Di questa crisi « Il problematicismo » voleva essere la diagnosi, ed oggi « La Vita come Amore », riassumendo tutta la concezione del filosofo, ce ne propone la soluzione nella necessità di un orientamento spirituale che dovrebbe implicare, tra l'altro, il tramonto della civiltà cristiana, trattandosi « di compiere quella rivoluzione che il cristianesimo non ha compiuto ».

Dinanzi ad un programma così impegnativo, abbiamo aperto il volume con la speranza di trovarvi almeno una vera e convincente formulazione filosofica del « criterio informativo di una società dell'amore »; ma dopo trecento e più pagine, chiudendolo con un senso di profonda delusione, ci è venuto spontaneo di parafrasare la volpe della favola: — Quanta intelligenza, peccato che non abbia vita!

Se in quest'opera, infatti, abbiamo ancora potuto ammirare la spregiudicata sincerità dell'autore, che non ha certamente paura di guardare al fondo dei problemi umani, e l'estremo rigore dialettico del suo procedere, non vi abbiamo trovato il promesso criterio informativo di una società dell'amore, e, tanto meno, l'ineluttabile tramonto della civiltà cristiana; bensì la crisi definitiva di un pensiero ormai confinato nella desolata solitudine dei suoi vuoti schemi dialettici.

Ugo Spirito vive tutta la drammaticità di questa soluzione, ed è naturale che aspiri ad una riconciliazione con tutta la realtà. « Vivere la vita come amore — egli afferma — significa cercare di unificarsi con tutti e con tutto ». Tuttavia, pur ripudiando le conclusioni di tutta la filosofia moderna e dell'attualismo in particolare, non abbandona i presupposti di questa filosofia e tenta la via della riconciliazione su un piano puramente dialettico, poiché se l'egoismo ha la sua radice nella suprema esaltazione del soggetto, amore non può significare altro, per l'autore, che il trasferirsi nell'oggetto, e « la società dell'amore può sorgere soltanto in virtù della coscienza della realtà come oggetto e quindi di una storia che abbia come soggetto l'oggetto ». Ma è una società che non potrà mai attuarsi, perchè ciò che manca è la possibilità stessa di raggiungere l'oggetto.

Quali sono, infatti, le condizioni di questo trasferimento del soggetto nell'oggetto?

Bisogna superare l'assurdo dell'intellettualismo e la vanità dell'io, vincere, cioè, la schiavitù della soggettività e della libertà, poiché sono la espressione millenaria del culto di noi stessi. « Abbiamo ormai conficcato nel cervello due parole — persona e libertà — da cui non sappiamo staccarci e che costituiscono la nostra vera schiavitù. La via dell'amore ci porta ad un altro livello ».

Così siamo giunti alla formulazione di una nuova specie di comunismo, ancora più radicale di quello materialistico, poiché investe la stessa spiritualità umana attraverso la semplice inversione, o meglio negazione, dei valori espressi dalla filosofia moderna, e non da essa soltanto.

E' la precipitosa ritirata di un pensiero che dopo aver tentato la scalata al cielo si vede ora costretto a difendere palmo a palmo la terra dall'invasione del mistero che aveva preteso di poter violare. Chi ne fa le spese è sempre l'uomo, che ancora una volta dovrà rinunciare a sè stesso a titolo puramente gratuito: povero io empirico ridotto a pagliaccio dell'universo da chi pretende rivestirlo dei panni del Soggetto Assoluto o da chi gli impone la nudità dell'Assoluto Oggetto. E ancora una volta senza la speranza di una conquista definitiva, poichè il processo dialettico che giustifica e condiziona siffatte visioni del mondo, non può consentire soluzioni di continuità al divenire.

In Ugo Spirito questa impossibilità di risoluzione è portata anzi alle estreme conseguenze, poiché il processo continua ed assume evidenza di processo puro e semplice per la necessità di non poterne definire il significato anticipando teoreticamente il valore cui tende. Altrimenti si cadrebbe ancora una volta nell'intellettualismo che l'autore, identificandolo nel costante tentativo della filosofia di conseguire la conoscenza del reale nella sua unità, respinge come assurda pretesa, per l'ambiguità del giudizio stesso che, nel suo significato categorico, implica da un lato l'introduzione surrettizia di un quarto termine ed alimenta dall'altro l'istanza soggettivistica.

La vita come amore può essere definita, perciò, soltanto negativamente, e cioè come coscienza del limite e come negazione del soggetto attraverso la rinuncia al giudizio ed al sapere. Nella consapevolezza di non poter conseguire l'unità attraverso l'implicito dogmatismo di ogni giudizio, l'intellettualismo verrebbe così superato e verrebbe eliminato, nello stesso tempo, l'unico ostacolo al conseguimento dell'unità stessa: l'istanza soggettiva.

Ma in questa posizione limite può dirsi veramente scongiurato il rischio di un implicito presupposto dogmatico?

Ugo Spirito è convinto di poter sfuggire ad ogni contraddizione trincerandosi dietro le sabbie mobili del non sapere e del non giudicare, punto di arrivo conseguente del problematicismo, che ora assume tutto il suo rilievo, sviluppando i temi di una difesa elastica che dovrebbe conservare all'autore ogni facoltà di negare e togliere agli altri ogni possibilità di affermare. Ma qui il problematicismo tocca anche il fondo delle sue possibilità, chè non potendo coincidere del tutto con lo scetticismo, è ora costretto a formulare un atto di carità, dopo aver già formulato un atto di fede nella ricerca ed un atto di speranza nella rivelazione del « mistero che ci avvolge » e che la ricerca, per essere tale, dovrebbe assicurarci, sia pure a rate.

Anche Ugo Spirito, insomma, ha la sua verità da difendere, e se non si decide ad ammetterlo, è perchè nel suo dialettismo problematico, in questo suo criticismo radicale, è più viva che mai la pretesa del pensiero moderno di poter dare una formulazione matematica della verità. E poichè da questa pretesa il pensiero moderno è stato condotto alla tomba, per aver ingurgitato incautamente veleni di ogni sorta, il dubbio metodico e il criticismo si ammantano ora di prudenza e, annusando con furtiva cautela la realtà, si contentano di un giudizio di fatto.

La verità di Ugo Spirito non bisogna cercarla, perciò, sul piano logico, ma su quello psicologico, e si potrà allora comprendere anche la sua requisitoria contro la civiltà cristiana, che, essendo anch'essa, ormai, una realtà di fatto, poteva almeno meritare quella comprensione che le stesse premesse dell'autore postulano come condizione essenziale della nuova prassi amatoria. Ma un invincibile pregiudizio è quello che guida il nostro filosofo e gli fa dimenticare che una dottrina va giudicata e respinta soltanto in funzione della sua logica interna. Perciò ritiene lecito e naturale liquidare il cristianesimo dopo averlo costretto nei triboli di quel dialettismo che ha già dimostrato la sua incapacità a risolvere i problemi della filosofia moderna.

Ma può veramente, il cristianesimo, trovare una giustificazione filosofica, o non si pone piuttosto come fondamento stesso di una possibile filosofia?

La storia della filosofia ha dimostrato di non saper rappresentare la verità definitiva per la impossibilità di poter giustificare un punto di partenza, che sinora è stato affermato soltanto categoricamente con la complicità di un argomento ontologico più o meno evidente. Si aprono perciò due strade dinanzi al pensiero umano: o rinunziare definitivamente al punto di partenza e quindi ad ogni possibile filosofia, o prendere atto di una verità che giustificando se stessa giustifichi anche la sua filosofia, cioè la sua rivelazione.

La prima soluzione ha un valore soltanto ipotetico, poichè sarebbe già un filosofare dove il problema dell'essere non solo non è risolto, ma viene reso più complesso dalla necessità di dover negare anche l'esistenza.

Perciò l'amore che Ugo Spirito vorrebbe instaurato nella sua società in tanto è comprensibile in quanto si tratta di un cristianesimo mutilato; mutilato della sua rivelazione, e questo sarebbe il meno dal punto di vista dell'autore, e mutilato, soprattutto, di quei valori umani che più ci toccano da vicino. Sono le istanze positive dell'amore cristiano che l'autore annulla per far posto alla sua nuova concezione, che rinverdisce gli allori dello spinozismo e ricorda così da vicino la fecondazione artificiale.

Sulla interpretazione che Ugo Spirito ha dato del Cristianesimo ci sarebbe molto da discutere, ma lo spazio non

Continua a pag. 3.

Virgilio Uliu

VICTOR SERGE E IL SUO «CASO TOULAEV»

E' nato fuori della Patria, in una famiglia di esiliati sotto il regime degli ultimi Zar di Russia, ai tempi in cui combattere per la giustizia era un delitto di lesa maestà.

A quattordici anni Victor Serge è già un piccolo rivoluzionario dei sobborghi di Bruxelles; non poteva essere diversamente per la famiglia Kilbatchiche abituata alla più nera miseria, alla fame, al duro lavoro.

Nel 1905 Victor tiene la sua prima conferenza davanti a un bel pubblico di giovani come lui; tema d'obbligo: la Rivoluzione.

A Parigi entra nel Sindacalismo: battaglie in fabbrica e fuori; finisce in prigione e non una volta sola.

Da buon marxista e buon russo partecipa attivamente alla Rivoluzione di ottobre.

Nella primavera del 1919, Serge è eletto al Consiglio dei Commissari del Popolo del Comune di Pietrogrado; è appunto allora che il giovane rivoluzionario incontra Giuseppe Stalin.

Stalin odia Trotzki, più brillante, e più intelligente, venuto su nei mesi della Rivoluzione, ed odia anche Serge.

Il 15° Congresso del 1925 prende posizione per Stalin: così Trotzki viene deportato, tremila della minoranza vengono arrestati e Serge escluso dal partito.

Incomincia il terrore: la lotta contro i contadini, l'epurazione dei funzionari; la pena di morte diventa la padrona di casa. Victor Serge, che aveva voluto la Rivoluzione, intuisce che sta diventandone lui stesso la vittima.

Nel 1933, a causa delle sue relazioni con Trotzki che era riuscito a fuggire nel Messico, Victor Serge viene arrestato e deportato in Siberia.

Soltanto nel 1935 ottiene la liberazione, ma già da allora aveva conosciuto le illusioni, le speranze, gli odi degli esiliati.

I compagni della Rivoluzione di ottobre giorno per giorno scompaiono dalla scena: il 15 agosto Zinoviev, Kamenev, Smirnov, tutto lo stato maggiore, viene fucilato dopo un processo infame.

Il 21 dicembre 1939 l'U.R.S.S. celebra il 60° genetliaco di Stalin, « il più grande uomo di questo tempo, la nostra bandiera, la nostra felicità, il grande meccanico della locomotiva della storia, il creatore dell'umana felicità, il nostro Padre, il nostro Capo, il nostro Maestro, la guida e l'amico dell'umanità ». Così la *Pravda*.

Non è però dello stesso tono il giudizio con il quale Serge concludeva il suo « *Ritratto di Stalin* ».

« Ha paura... paura del sistema del quale conosce la straordinaria fragilità. Paura della menzogna, che legge in tutti gli occhi... Quando passa davanti all'uomo d'élite — i cui predecessori sono stati da lui fucilati — deve aspettarsi di ricevere un proiettile nella nuca ».

I primi mesi del 1940 Serge li passa a Parigi, inquieto davanti alla stupida « guerra », mentre denuncia il patto russo-germanico come la conseguenza ineluttabile dello stalinismo.

Prima dell'invasione, fugge nel Messico dove raggiunge Trotzki, che sarà assassinato più tardi da un agente della N.K.V.D.

E nel Messico morirà anche lui nel 1947, rovinato dall'angoscia, dalla fatica e dall'odio, con una sola preoccupazione nel cuore: lo stalinismo, i campi di concentramento, il fascismo rosso sotto la bandiera di Lenin.

●

Victor Serge è tutto qui come uomo d'azione.

Il suo pensiero l'abbiamo scoperto in gran parte soltanto dopo la morte, alla pubblicazione del suo *Diario* e dell'*Affare Toulaèv* (Bompiani, 1952, Milano).

Per Serge la Rivoluzione è un'etica. Peguy l'avrebbe certamente definito il mistico della Rivoluzione.

E' un rivoluzionario umanista, un apostolo della Rivoluzione, uno di quei terroristi per i quali la rivoluzione finisce dove rinasce la legalità.

Che si possa « amministrare » una rivoluzione, come altri gestiscono un capitale, questo Serge non lo poteva capire.

Di qui il suo rifiuto allo stalinismo, « la peggiore delle minaccie ».

Il dramma centrale di Mosca è quella politica imbastita su processi, sui campi di concentramento, nella quale sono affogati gli stessi artefici della Rivoluzione.

E il dramma rivive nelle pagine dei suoi grandi romanzi, dove il protagonista è il Caos, un cancro che sta rodendo la Rivoluzione russa, una macchina cieca, anonima, implacabile. Così l'*Affare Toulaèv*.

Il libro pone una questione allo sviluppo storico della Rivoluzione; come un atto di fede nei destini del popolo russo e della rivoluzione, come se la dittatura non fosse altro che una breve parentesi dopo la quale, grazie a milioni di uomini sacrificati, l'umanità sarà liberata.

Serge è vinto, ma grida: « Noi siamo stati imprigionati, disonorati, ma il nostro martirio avrà la sua ricompensa ».

In fondo la Rivoluzione marxista è per Serge un avvenimento messianico. E dietro ad ogni Messia c'è il martirio, il sangue, il dolore.

Serge era un uomo fatto così: violento ma buono. Non dimentichiamo di sottolineare il carattere utopistico del suo pensiero, tutto istinto e poca riflessione. Ricordiamo la sua sofferenza e quello che è buono e giusto nel suo messaggio.

Serge Victor « fu un combattente della giustizia ».

La testimonianza di un uomo che aveva fede nella Rivoluzione, perchè aveva fede nella giustizia e nella bontà degli uomini.

E forse inconsciamente aveva fede anche nella giustizia divina.

Giovanni Barra

VIRGILIO SENZA FILOLOGIA E SENZA POESIA

La critica virgiliana ha solitamente sofferto per un eccesso iniziale di postulati e pregiudizi extra-estetici; quindi, per un eccesso di entusiasmo e per un difetto di filologia; infine, per un eccesso di filologia, cui si è polemicamente contrapposto un eguale, ed egualmente antistorico, estetismo.

Inutile ricordar l'avversione fra anarchica ed antiromana, fra « primitiva » e antclassicistica ch'ebbero, per Virgilio, l'Alfieri del *Principe e delle Lettere*, tuttavia trasformatosi, più tardi, in traduttore infelicissimo dell'*Eneide*, o i romantici di Germania (meno letterariamente scaltriti ed esperti che non fossero i loro coetanei, virgiliani, di Francia, i Chateaubriand e gli Hugo). Inutile ricordare, una generazione dopo i romantici, la *pietas* virgiliana, tra classicheggiante e politica Secondo Impero, del Sainte-Beuve; inutile rammentare, del pari, le critiche fontaniere degli omerizzanti professorali, che diedero, tuttavia, il meglio di sè, e del proprio lavoro, nell'individuare sia la cultura di Virgilio e del classicismo augusteo, sia il processo genetico dell'*Eneide* (quand'anche, per i Sabbadini e gli Alfred Gercke, tale processo le più volte coincidesse con una caccia oziosa alle contraddizioni e agli anacronismi: con la resurrezione, cioè, dell'impalcatura cronologica e compositiva del poema, i cui libri non sarebbero stati redatti nell'ordine dei dodici canti tradizionali).

L'anno virgiliano, con le stesse aberrazioni retorico-imperialistiche dei prezzolati celebratori, segnò l'efficace liquidazione tanto del letteratume quanto del filologismo. E diede, almeno in Italia, fecondo avviamento alla critica, tanto con l'esagerazione a-storica del volume laterziano del Fiore, quanto con l'esagerazione storico-tradizionalistica del volume di Rostagni, che tuttavia, coraggiosamente poneva il problema della genesi della poesia e poetica virgiliana; il problema, cioè, della ricostruzione di quella che fu l'antica biografia e critica di Virgilio. Ma l'esagerazione del Fiore dava, almeno, il senso della poesia: rivendicava, se non la dialettica dell'anima di Virgilio, l'accento di talune sue grandi pagine. E l'esagerazione del Rostagni servì, comunque, a riproporre un problema fondamentale, che nella successiva polemica mi sembra si sia oscurato e smarrito per un vano proposito di perentoria divisione bimensionale fra virgiliano e non virgiliano, autentico e spurio, laddove il problema era, invece, e rimane, la ricostruzione della cultura e poetica pre-augustea: dunque, del classicismo cui si convertirono, per motivi non tutti di letteratura, i poeti che pur avevano cominciato da catulliani e da allievi dello epicureo Filodemo: *forse*, con gli epigrammi e gli epilli dell'*Appendix*.

Ora, è sulle tre vie, della critica poetica alla Fiore, della critica storicistica alla Rostagni, e dell'analisi formale del trapasso del gusto dall'alessandrinismo al classicismo, da Callimaco ed Euforione ad Omero e ai Tragici, (analisi formale appresa dal Castiglioni ai suoi discepoli, e da essi, successivamente, sviluppata), è su queste tre vie che si è mossa, e deve procedere, la critica virgiliana — se non vuol evitare le ricadute nel filologismo o nell'anti-filologismo, soprattutto in quella forma spuria d'interpretazione a-filologica ad anti-filologica la quale consiste nel sublimare a freddo la poesia, ricercandovi astruserie, simboli e sensi riposti, sottigliezze, corrispondenze, echi segreti: nel vacuo proposito di donare alla poesia un *plus* che ad essa, in quanto poesia, non può competere, ed equivale, in effetti, ad un *minus*, in quanto disvia dall'intelligenza.

Appunto da tale stato d'animo, da questo confessato, od inconfessato, desiderio mi pare sia sorto l'ultimo volume virgiliano che io mi conosca, e che al Perret probabilmente venne fatto scrivere dopo essersi avvicinato all'*Eneide* in primo luogo come fonte storica, cioè qual documento per la ricostruzione della leggenda, o ideologia politico-letteraria, o strumento propagandistico, delle origini troiane di Roma (1).

Virgilio interprete d'un mito, o d'un fato, della palingenesi storica, sinceramente rivissuta da tanti spiriti illuminati del tempo suo, e indubbiamente da lui medesimo, che altrimenti non avrebbe scritto la *Quarta Egloga*, nè ritratto, come ritrasse, il faticoso pellegrinaggio e lo spirituale divenire di Enea. Virgilio espressione d'un'età che credette di avere toccato il termine della propria esistenza storica con le guerre civili, col, favoleggiato o temuto, trasferimento della sede e della funzione di Roma dalle rive del Tevere a quelle dello Scamandro o del Nilo; e sperò, pertanto, resurrezione, e restaurazione dei valori italici e romani, di contro alla minaccia ellenistico-orientalizzante di Cesare e di Antonio, quando Ottaviano parve ricondurre la pace a ripristinar la *res publica*. Dunque, Virgilio vate, Virgilio profeta; Virgilio, come non si perita di scrivere il Perret, Virgilio « cristiano »: e « cristiano » non solo perchè autore della *Quarta Egloga*, ma perchè credente, seppure politeista, e partecipe non della spiritualità dei filosofi, stoici soprattutto, ma della fede che avrebbe fornito materia e struttura alla nuova società.

Ora, e intenzionalmente continuo a citar le espressioni più commosse, più accese, più consapevolmente programmatiche del Perret, *questo* Virgilio « nostro », « colonna dell'Occidente », « un de nos recours, de nos appuis les plus fermes » (p. 155), « un peu notre père » (p. 167), perchè sulla nostra vita egli ha gettato il simbolo e l'esempio di Enea (onde l'autore non si perita di apostrofare drammaticamente il suo poeta: « tu envoies sur notre route cet Enée qui, depuis tant de siècles, nous y précède encore. Que de fois, lassé lui-même, son exemple nous a-t-il réconforté! Que de fois l'avons-nous admiré d'être resté bon, à travers les épreuves de l'âge mûr et les tâches de l'histoire! »); *questo* Virgilio *può* essere una delle realtà, delle componenti costanti, della nostra civiltà occidentale; fu, anzi, indubbiamente, il Virgilio di Sant'Agostino e di Dante: ma, per questa sua funzione religiosa e morale appunto, che è indipendente dalla poesia, cessa di essere il *Virgilius poeta*, cui solo, in ultima analisi, dovrebbe mirare un autore, non meramente desideroso di ripetere l'orme del Comparetti. Soprattutto quando, poi, non esista, come non esiste nella mente del Perret, la distinzione, dialetticamente ben chiara, fra l'una e l'altra guisa dello spirito virgiliano, e fra l'uno e l'altro compito del suo interprete.

Quest'insistenza sul lato magico, simbolico e mistico di Virgilio, anzi, allontana il Perret dalla poesia più assai che alla poesia non l'avvicini, per la tentazione che in lui suscita della « montatura », del « gonfiamento, della sublimazione che si risolve le più volte in storture e sottigliezze impossibili: massime nell'esegesi delle *Bucoliche*. Dove, quanto a ragione rifiuta la consueta, e indubbiamente meschina, interpretazione autobiografico-allegorica della Prima e della Nona egloga, altrettanto il Perret, tuttavia, pecca d'insufficiente fede nella poesia, se non esita non solo a far proprie, ma ad elogiare come una delle massime conquiste della recente critica virgiliana, le alchimie architettonico-numeriche del Maury, ai termini delle quali esisterebbe una simmetria matematica delle dieci bucoliche, divisibili in due metà convergenti, di 333 versi ciascuna, e gravitanti verso i due estremi della Quinta e della Decima, 167 versi, « cioè la metà la più approssimativa possibile del numero dispari 333 » (p. 18), il quale numero dispari 333, giusta i valori numerici delle lettere, corrisponderebbe a « Cesare » e il suo doppio 666 a « Cesare, nuovo Dio » (pp. 47-48). Come accettare, d'altronde, l'equazione simbolica di Aristeo e di Ottaviano, il buon pastore del gregge di Roma (pp. 84, 106), o di Cleopatra e Didone, che svierebbe Enea dalla sua meta e missione come la regina egiziana trattenne presso di sè Marco Antonio (pp. 106-107)? Soprattutto, come pretendere che, dimostrata — e qui dimostrata *non* è — l'obiettiva legittimità filologica di tali equazioni simboliche, ne derivi un nuovo elemento di poesia, un ulteriore motivo d'intelligenza e di godimento, del quarto delle *Georgiche* o del quarto dell'*Eneide*?

Al Perret codesta simbologia sorge dinanzi meramente come un'antitesi, o un surrogato, della filologia storica e testuale; come la negazione, direi addirittura, del travaglio preparatorio alla poesia, o, quanto meno, alla *poetica*, di Virgilio, quale hanno animosamente fornito le ultime generazioni. Incontestabile, io credo, il classicismo, cioè la volontà d'imitazione omerica, in Virgilio, educato, come tutti gli antichi, a concepire per generi letterarii, e quindi a-prioristicamente assuefatto all'obbediente emulazione degli archegheti. A dritto o a torto (e più, temo, a torto che a dritto, non foss'altro per l'analogia oraziana e il celebre accenno dell'*Arte Poetica*), può tentare, il Perret, la contestazione di questa realtà inoppugnabile. Ma non gli saranno ritenuti mai validi gli argomenti relativi al presunto anti-omerismo di Virgilio per la storicità, la irreversabilità storica, del fatto e della leggenda di Enea, onde « une fois conclu le XXI[e] chant de l'*Iliade*, rien n'empêche qu'Achille se brouille à nouveau avec Agamemnon et que l'*Iliade* recommence », laddove l'Eneide « raconte des événements... sans recommencement ni répétition possible » (p. 98); il che, se pur fosse vero, sarebbe, sempre e soltanto, vero della favola mitica, della struttura, e non già della poesia, che non immagina, quali sieno le *données* del mito, un'*Iliade* oltre il sepolcro di Ettore e un'*Odissea* oltre il ritorno di Ulisse alla sua casa. Come, sur un terreno rigorosamente filologico, difficilmente si potrà credere che questo Virgilio « cristiano » del Perret fosse, poi, « médiocrement fait pour la vie sociale, pour les fidélités personnelles, pour l'amitié » (p. 12), e non lasciasse, quindi, vivo e morto, eco alcuna di sè, o traccia e memoria attendibili presso i contemporanei; nemmeno legasse, incompiuta, e destinata a postuma pubblica-

Continua a pag. 6.

Piero Treves

PIETRO MELECCHI E IL SILENZIO DELLE COSE

La cosidetta « natura morta » che tanto successo ha avuto nella pittura moderna da quando, forse, l'uomo nella sua individuale autorità è venuto ritraendosi timidamente dalle tele, quasi temendo di turbare i nuovi amori degli artisti per le cose inanimate, ha tuttavia permesso, come non c'era da dubitare, un'infinità di modi espressivi che vanno dall'orgiastico luminismo coloristico degli impressionisti all'ermetico stupore dei metafisici, dalla volumetrica essenzialità dei cubisti alla disgregazione formale degli espressionisti. Segno che, ancora una volta, ciascun artista attraverso il tema prescelto, non fa che compiere una confessione: e tutto serve a questo ideale quando divenga arte, cioè poesia.

Ma pochi artisti d'oggi hanno idoleggiato la « natura morta » con maggiore intensità e significato di Pietro Melecchi, pittore bolognese (ma anche architetto e ciò, come vedremo è importante) vivente e operante tra noi a Roma e assiduo alle maggiori manifestazioni artistiche dalle Biennali di Venezia alle Quadriennali.

Dopo le sue mostre personali di Trieste (1936-1937), di Roma (Galleria Athena 1939), di Milano (Naviglio 1949), questa della Galleria « Il Camino » di Roma segna davvero un punto importante per lui e per l'arte nostra: vi si vedevano infatti numerose tele; tutte meditatissime, perfettamente coerenti con il gusto e lo stile ch'egli ha raggiunto, in un continuo affinamento di quelle doti naturali che l'artista usa passare al filtro d'una delicata e sottile scelta ragionata, quasi, si direbbe, distillandole « in vitro » come sostanze preziose.

Ho visto gente di gusto andare in visibilio davanti alle sue nature morte, presa al laccio lusingatore d'una materia pittorica quanto mai sedimentata e consapevole: e certo aveva ragione ma, seppure è evidente che il primo effetto della pittura di questo singolare artista è di incantare per la eleganza spontanea del dipinto, ciò non basta a spiegare un più segreto significato che a poco a poco affiora dai colori tenuti in tono minore, talvolta quasi notturno. Non vorrei dire che le sue nature morte di fiori riescano « metafisiche » perchè ne scapiterei la freschezza inventiva; mi piacerebbe, perciò di chiamarle « musicali » se non dovessi riconoscere subito che dai quadri di Melecchi non nasce alcuna suggestione sonora in quanto la armonia dei colori è così tenuta volutamente « in sordina » da riuscire quasi impercettibile. Forse bisognerebbe definire quest'arte « ritmica » e ricollegarla a quel dono di misura e di pause che è ben raro negli artisti d'oggi ma che, quando si avverte, è spesso portato alle sue estreme conseguenze perdendo il contatto con la naturale apparenza delle cose e configurandosi in giuochi volumetrici o spaziali.

E' qui che conviene ricordare l'esperienza architettonica del Melecchi e forse più che l'esperienza, la sua istintiva razionalità di intuizione per la quale non soltanto le sue più note pitture di oggetti, ma anche i più rari paesaggi ci si presentano in una sintesi serrata di volumi e di colori sui quali i rapporti di spazio hanno la massima efficacia.

Quello che nella pittura impressionista e post-impressionista potevano chiamare « taglio » del quadro, per questo pittore dobbiamo chiamarlo « composizione »: ma una tale architettonicità spontanea non ci appare sovrapposta e incombente sul soggetto, anzi, ci persuade che per lui tutta la realtà si dispone in ordinati accostamenti tonali, entro schemi disegnativi ben sorvegliati ma vivi, in ambienti adeguati agli oggetti che vi si compongono: ecco allora che, al di là d'una sottile e aristocratica piacevolezza di materia, c'è tutto un mondo, con le sue leggi e le sue articolazioni che ne rendono più valido il significato espressivo.

Conosco pochi artisti più consapevoli di lui della serietà dell'impegno di fronte alla pittura: anche questa volta mi confessava che non avrebbe esposto se non avesse profittato d'un « vuoto » nel programma di mostre della galleria: e sarebbe stato un peccato anche per lui perchè il consenso oltrechè degli amatori, di quel difficilissimo mondo dei « colleghi » sempre all'erta al minimo scarto (reale o supposto) gli sarebbe per ora, mancato. Proprio ora che la sua pittura è così maturata e salda nei chiari raggiungimenti stilistici.

Parlare d'una simile pittura a chi non abbia visto le tele originali è quanto mai difficile e forse quasi impossibile perchè, ridotte ad immagini monocrome, questi dipinti (che pur sembrano, come da altri fu detto, tendere al monocromato) fanno apparire con evidenza quanto mai errate quelle impalcature disegnative che, senza la varietà dei colori rischiano di cadere nel ritaglio decorativo e nel virtuosismo. Comunque bisogna, almeno, ricordare che la tavolozza di Melecchi è fatta sì, di bianchi, di neri, di bruni caldi, di grigi, di ocre smorte; ma che queste tonalità autunnali diventano preziosamente efficaci perchè vi si introducono dei verdi pallidi o dei rosa delicatissimi che ne impediscono la severa stesura come se un sorriso sensibile e acuto, ma non pungente, affiorasse di tra la dolce malinconia dell'insieme.

A voler cercare degli accostamenti (ma molto alla lontana, qualcosa di simile si trova in un certo periodo della pittura di Casorati, forse meglio in quella di Morandi; come il modo tagliente di disporre il colore, rialzato dalle ombre nette, ci richiama a Roberto Melli, ma per analogie labili e niente affatto convincenti.

Possiamo comunque dire che il nostro artista non ha chiuso gli occhi a ciò che avviene attorno a lui e che, soprattutto, egli ha saputo cercarsi una conferma nel gusto contemporaneo proprio lì dove già il suo istinto lo portava: e il terreno più fervido è stato quello della pittura « tonale »; ma invece di lasciarsi attrarre dal regno dei viola porporei, dei bleu notte, dei rossi amaranto, ha continuato a dipingere in questi suoi accordi singolari che mantengono la « sostanza » delle cose pur facendo a meno del loro volume plastico così implicito in quei neri fondi, in quei bruni, e, insomma, nella decisa densità del colore.

Un così lungo discorso è tuttavia appena sufficiente ad introdurci nel linguaggio pittorico di questo artista che proprio per la sua innata austerità e per la naturale esigenza con se stesso è portato come pochi moderni a « caricare » di significato ogni zona di colore, ogni spazio ritmato.

Pietro Melecchi – Composizione (1952)

Quanto ai paesaggi, essi non sempre raggiungono l'originale significato dei fiori e degli oggetti; e non perchè si debba, qui, invocare una differenza suggerita dal contenuto, ma perchè l'artista è per la sua tendenza portato a ridurre ad « oggetti » anche gli elementi del paesaggio. Queste sue case sul limite della campagna, o i monti dalle rocce sfaldate, non hanno più nulla di umano: sono misteriosi corpi regolari disposti nello spazio come cose inanimate sotto l'impassibilità del cielo tutto uguale, d'un tono opaco e disteso con implacabile calma.

Di qui il paesaggio prende significato allusivo, le case basse sono chiuse a qualsiasi sguardo indiscreto, la gente, si suppone, è asserragliata entro le quattro mura dell'edificio come è nel sentimento moderno, anche in ciò del tutto opposto alla colorita vicenda ottocentesca.

Ma è probabile che il nostro artista giunga, oltre questo eccesso di castigatezza, ad accordare anche al paesaggio qualche spiraglio di imprevisto e una maggiore umanizzazione dello ambiente: altrimenti dovremmo credere che i suoi paesaggi « bloccati » e inesorabili siano la proiezione di quel sentimento segreto che, dall'architettura, lo fa rivolgere alla pittura, in intimo colloquio con questa sua « natura silenziosa » scegliendo i fiori come protagonisti del suo mondo nel quale, per non far rumore, bisogna camminare in punta di piedi.

Valerio Mariani

Roma – Chiesa di S. Leone I (Mosaico dell'Abside): Incontro di S. Leone I con Attila

GIOVANNI HAJNAL ARTISTA POLIEDRICO

Si è parlato in questi ultimi tempi dei mosaici dell'abside della chiesa di San Leone, inaugurata pochi mesi or sono a Roma. Un periodico li ha definiti splendidi e l'aggettivo ci sembra del tutto appropriato; ma, nel formulare l'elogio, tale foglio ha omesso il nome dell'autore, ciò che a noi sembra non lieve lacuna.

I mosaici di San Leone si debbono ad un artista ungherese, Giovanni Hajnal, già allievo dell'Accademia di Belle Arti di Roma e di quelle di Budapest, Offenbach am Main e Stoccolma. Non capita tutti i giorni di incontrarsi con uomini della versatilità e della poliedricità di Hajnal. Potremmo definire questo artista, magiaro di nascita ma che si è spiritualmente accostato al mondo della latinità al quale ha plasmato le sue più significative composizioni, un mago delle arti figurative. Pittore, scultore, mosaicista, silografo, egli esprime questa sua versatilità in opere che incontrano non soltanto il favore degli esperti ma anche di quella cospicua massa di uomini della strada che non si pongono particolari problemi artistici e giudicano il valore di un'opera dalle emozioni e reazioni che essa suscita nel loro spirito, di quegli uomini, cioè, che in definitiva omologano, con il loro corale consenso, il successo di opere destinate a rappresentare un'epoca e nel tempo stesso a superarla.

Hajnal è un profondo studioso, ma egli è soprattutto artista, sicchè la cultura non cerebralizza le sue composizioni ma si limita ad affinarle attraverso quell'equilibrio che è parte integrante del talento e quindi dote innata e non davvero acquisizione scolastica. Egli ha coscienziosamente studiato le varie scuole, e in modo speciale le classiche italiane antiche e rinascimentali, ma questo bagaglio culturale ha filtrato al proprio talento con una recettività selettiva che è un chiaro segno di individualità.

Abbiamo parlato di versatilità: precisiamo che essa, nel caso che andiamo esaminando, non si risolve mai in improvvisazione. I mosaici di San Leone, le vetrate del rosone della stessa chiesa, i mosaici di San Clemente a Velletri, gli affreschi di San Sisto a Bellegra, le stilizzate monocromie di soggetti mitologici e religiosi (arazzi dipinti), le tele, gli acquerelli, i bronzi, tutto è tangibile dimostrazione di un indiscutibile e multiforme talento e di uno studio diligente. Talento che gli è testè valso l'assegnazione, da parte del governo brasiliano, di un lavoro che, ne siamo certi, gli darà la possibilità di affermarsi anche al di là dell'Atlantico. Ci riferiamo alle vetrate della Cattedrale di San Paolo nella omonima metropoli.

Altra caratteristica dell'arte di Hajnal è una monumentalità che non sorge dalla mole delle opere ma dal grandioso che le anima: nulla, quindi, della elefantiasi di certe espressioni ultramoderne, ma un ampio respiro in una olimpica e pacata atmosfera, ove anche il dramma (vedi l'arazzo dipinto « Il bacio di Giuda ») supera l'episodico per assurgere a potente rappresentazione simbolica. Del resto lo stesso titanismo di certi arazzi è attenuato e spiritualizzato da effetti nobilmente decorativi. Arte, questa, che anche per abilità tecnica e valore estetico, si impone all'attenzione del pubblico. La folla che il giorno dell'inaugurazione della chiesa dedicata a Leone Magno volse ammirata gli sguardi verso i luminosi mosaici dell'abside raffiguranti, con adeguato simbolismo marginale, l'incontro del grande Pontefice con Attila, tributò all'autore, a prescindere dalle non poche esclamazioni di meraviglia, uno di quei taciti e indiretti omaggi che valgono mille volte di più di ogni digressione intesa a spiegare opere sprovviste di mordente e cioè del requisito di esprimersi senza intermediari.

Alla grandiosità dei suoi affreschi, mosaici ed arazzi, fa riscontro un altro genere di espressioni: quelle di Hajnal animalista dalla luminosa e diafana delicatezza di tocco, dalla pennellata larga e sintetica, del tutto aderente a ciò che in tali tempere è acuta interpretazione di salienti particolarità dell'indole dei soggetti. Anche in questi esemplari di moderno impressionismo, non pochi dei quali vennero esposti a suo tempo alla Galleria di San Marco, sono il risultato, oltre che di un tagliente spirito di osservazione, spesso allusivo e polemico, di una vasta elaborazione di pensiero ricca di fermenti di quelle tendenze pittoriche, specialmente francesi, che da decenni hanno sganciato le arti figurative da formule ormai logore.

Considerata serenamente e obbiettivamente la produzione di Giovanni Hajnal, ci appare più che opportuna l'iniziativa, di cui abbiamo avuto sentore, di organizzare una mostra che ne raccolga un certo numero di opere, sotto gli auspici di una nota organizzazione internazionale. Chi ha voluto farsene promotore deve aver chiaramente capito di trovarsi di fronte ad un artista di considerevole statura e quindi degno dell'attenzione e dell'aiuto di un ente che, per il programma che si è tracciato, non può disinteressarsi di forme di arte che hanno tale altezza di linguaggio da assumere un significato universalistico.

Cesare Basini

U. SPIRITO E IL TRAMONTO DEL CRISTIANESIMO

Continuazione dalla pag. 2.

ci consente purtroppo di entrare in una analisi dettagliata. Ci limitiamo perciò a rilevare, a parte le conclusioni che si possono trarre dalla stessa posizione filosofica dell'autore, l'assoluta inefficacia di una requisitoria, quando sul banco degli imputati viene trascinato non il cristianesimo, ma una sua contraffazione. Un cristianesimo di questo genere, con tutta legittimità, può essere incriminato di intellettualismo, poichè nel suo dualismo di teoria e di pratica è l'espressione vivente della menzogna.

Sotto questo profilo la requisitoria di Ugo Spirito coglie nel segno, poichè può essere rivolta contro coloro per i quali il cristianesimo non rappresenta la scelta di una verità, che chiede soltanto di venire alla luce attraverso le opere, ma la protezione più sicura e codificata del proprio egoismo e della propria superbia.

Virgilio Ulla

UGO SPIRITO: *La vita come amore (Il tramonto della civiltà cristiana)*. Sansoni, Firenze, 1952.

Pietro Melecchi – Paesaggio (1940)

NOVITÀ IN LIBRERIA

METAPSICHICA E SPIRITISMO

Nella collana de «I trattati cattolici» (2), la seconda edizione della poderosa opera del grande psicologo spagnolo (P. FERNANDO PALMÉS, *Metapsichica e spiritismo.* Roma, Civiltà Cattolica), in splendida veste e in una traduzione (P. Monaci) ricca di pregi scientifici e stilistici, viene a colmare una delle più sensibili lacune della cultura cattolica in genere e di quella italiana in particolare. Il discorso sulle *lacune* sarebbe invogliante, ma qui basti dire che la convinzione di certuni, che il cattolicesimo si dibatta in una crisi, dipende principalmente dall'ignoranza dottrinaria degli stessi fedeli (e perchè non anche dalla pigrizia dei loro direttori spirituali?), che quasi non hanno modo di paragonare, giorno per giorno, gli stimoli e gli avviamenti del pensiero contemporaneo, con il magistero augusto in cui il tutto si colloca armoniosamente, modernamente, gioiosamente, sol che all'uomo di sufficiente preparazione sia riproposto — anche in termini di semplice cultura — il pensiero della Chiesa. Il quale, sia detto con dolorosa franchezza, per i pigri e per gli impreparati è un deposito arcano e inaccessibile, vagamente poetico, soddisfacentemente umano, fondamentalmente tranquillante nelle sue manifestazioni periferiche: una specie di nobile superstizione, che nei casi più drammatici, conducendo al confessionale, esime dallo sforzo personale di intendere e difendere, come apologisti militanti, cioè che si è inteso. La borghesia che ha inventato il deposito bancario della propria ricchezza, sembra avere inventato anche il deposito della fede: presso il parroco, che pensi e, magari, agisca per tutti. Ciò conduce — e non soltanto gli avversari — alla convinzione che il cattolicesimo si fondi su apriorismi assolutamente inconciliabili con il progresso scientifico.

Si veda quest'opera del P. Palmés. Condotta per due terzi con il rigore di una ricerca che volontariamente prescinda da ogni riferimento teologico e dommatico, in quei due terzi basterebbe a spiantare la superstizione spiritista e a ricondurre la metapsichica all'obbligo di una documentazione e di una severità, soddisfatte le quali, la Chiesa sarebbe più che lieta di attendere i responsi dei veri scienziati. La demolizione critica puramente razionale del dilettantismo imperversante nel campo specifico, è prima perseguita da uno studioso che si fonda sulla dignità dell'umano, senza far ricorso alla maestà del divino, per confondere l'errore. Ma a noi preme dire che la parte folgorante del libro è proprio l'ultima, quella in cui si dimostra a qual più profondo deposito del Vero può essere attinta la critica radicale al coacervo d'eresie che è lo spiritismo, e con quale certezza prescientifica si possano vedere limiti alla moderna scienza, reale o presunta, del meraviglioso. Leggendo, pensavamo ai tempi eroici del pensiero cattolico, quando Dante scriveva dell'uomo che ha raggiunto il Vero: «Posasi in esso come fiera in lustra, / Tosto che giunto l'ha, e giugner puollo; / Se non, ciascun disio sarebbe frustra».

Si noti che a noi piace metter l'accento proprio su ciò che dispiaceva al Tommaseo: su *fiera* e non su *lustra*, cioè sulla naturale pugnacità della fiera pronta a difendere il covo, più che dedita a godersene la pace. Di questa fierezza e combattività ha oggi bisogno il pensiero cattolico: e della lucidità con cui il Palés espone la sterminata latitudine di una dottrina, che i più credono angusta e arretrata.

Oltremodo proficua la dimostrazione che il pensiero cattolico non è affatto prevenuto rispetto a qualsiasi esperimento degno di questo nome. L'opera comprende in sè una vera biblioteca specializzata, perchè esamina tutte le documentazioni ragguardevoli, ne accetta o ne respinge il significato con spietato rigore. Le voci fondamentali della ricerca sono tutte esaminate: metapsichica, ectoplasmia, telecinesi, criptestesia, spiritismo e sue dottrine, perispirito, reincarnazione, Karma...

Fra le «Questioni aggiunte», spiccano i capitoli riguardanti «Lo spiritismo sotto l'aspetto dell'igiene mentale» e «La libertà dei cattolici nel giudizio scientifico circa la natura dei fatti allegati dagli spiritisti». Le 555 pagine dell'opera contengono effettivamente parecchi trattati: sembra quindi opportuno suggerire alla illustre Editrice la pubblicazione del libro smembrato in libretti che certamente andrebbero a ruba, sia perchè la spesa sarebbe ridotta o rateizzata, sia perchè certe categorie di lettori si spaventano anche soltanto della mole di un libro serio e, per più rispetti, mortificante.

L. P.

VETRINETTA

DE QUINCEY - HYDE - MIEGGE - PANEZIO - RUSSELLO - STEINBERG - TACITO - VALGIMIGLI - ZURLO

JULIEN STEINBERG: *Il verdetto di tre decenni. Bilancio di un trentennio di regime comunista: 1917-1950.* Milano, Sperling e Kupfer.

Tra i miti politici, il comunismo è stato di gran lunga quello che ha esercitato il più lungo proselitismo, suscitando, specie dopo la rivoluzione russa, entusiasmi e speranze, seguiti in molti casi da apostasie e diserzioni.

Julien Steinberg ha raccolto in questo volume le testimonianze degli spiriti più vivi che sono passati attraverso le persuasioni e le passioni del comunismo e che hanno contribuito al trionfo di quella Rivoluzione, che doveva poi smentire gli ideali di giustizia per cui essi lottarono.

Per il nome e l'autorità di questi scrittori che vanno da Kautsky a Russel, da Trotskij a V. Serge, Gide, Silone, Koestler, Eisenstein, la presente raccolta forma una storia indiretta, ma rigorosa e documentata del comunismo, dalla preparazione all'affermazione, e all'involuzione.

Sono trenta anni di letteratura della rivolta individuale contro il comunismo sovietico.

Le ideologie e disastrose conseguenze della Rivoluzione pel primo decennio 1917-1927 appaiono specialmente dagli scritti di Rosa Luxemburg: La Rivoluzione Russa, e di Karl Kautsky: La teoria nuova; di Bertrand Russel: Rivoluzione e dittatura, di Giulio Martov: L'ideologia del «sovietismo». Qui i ritratti di Lenin, di Trotskij, di Stalin.

Il secondo decennio, dalla dittatura alla società totalitaria, mostra: Lavoro forzato e grossi affari di Vladimir V. Tchernavin; La morte nei villaggi di Chamberin; Ritorno dall'URSS di Gide; Perchè Stalin trionfò di Leon Trotskj; i Processi di Mosca e le confessioni di L. Fischer; Il comunismo e gli intellettuali americani di W. C. Krivitskj.

Il racconto finale (1940-45) trova commentatori in altre relazioni degli ultimi illusi: Ignazio Silone, La fine di un Concordato; S. Glikaman, In prigione; R. Hilferding, Il capitalismo di Stato e l'economia dello Stato totalitario; S. M. Schvarz, I sindacati nella Russia sovietica; P. Mayer, L'Unione Sovietica: una società di classi nuove; A. Koestler, Gli otto sofismi del Babbit di sinistra; D. J. Dallin, La nuova politica religiosa; S. Eisenstein, Mea culpa; H. J. Muller, La distruzione della scienza nell'URSS; S. Kook, La letteratura del disinganno.

E' una letteratura interessantissima e varia sui molteplici aspetti dell'esperienza comunista russa e sulla sua crisi.

CELESTINO ARENA

●

G. MIEGGE: *Per una fede.* Milano, Edizioni di Comunità, 1952, pagg. 230.

Si ascolta in queste pagine una voce sincera che, esprimendo tanti dubbi e bisogni del nostro tempo di crisi, non può non trovare consenzienti uomini di fedi diverse ma animati dal desiderio di arrivare ad una verità e di offrire ai propri fratelli una parola rasserenatrice. L'A. parte dalla dolorosa constatazione dell'attuale «decadenza sociologica» del cristianesimo e da quella, ancor più triste, del «distacco interiore di una larghissima parte dell'umanità dall'idea stessa di cristianesimo, dalle esigenze ed aspirazioni che per due millenni sono state personificate da esso»; quindi si propone di trovare una soluzione al problema cosidetto «della conciliazione del messaggio cristiano e della cultura moderna», anche se giustamente fa osservare che se impostato in tal modo è un problema mal posto. Quel che interessa, infatti, è, da un lato, il ritorno alla meditazione sui grandi temi della fede cristiana, e, dall'altro, il non dimenticare o sottovalutare le difficoltà dell'uomo di oggi; pertanto non vi è nel volume una trattazione organica, completa o rigorosa dei principali argomenti teologici, ma la messa a fuoco di alcuni aspetti del travaglio e delle certezze di una parte della coscienza cristiana contemporanea. Si veda, ad esempio, come vien risolta dal Miegge la *vexata quaestio* dell'impegno del cristiano nel mondo temporale: «*I rapporti tra la città di Dio e il mondo sono più complessi della lineare contrapposizione ideata da Agostino; le soluzioni ascetiche debbono essere scartate e i cristiani devono compiere con esemplare serietà per motivi di coscienza i loro doveri di cittadini di questo mondo. Ma questa serietà non è priva di distacco nè di benevola ironia; le prospettive immanenti della storia del mondo non sono le sole possibili, anzi vanno corrette e relativizzate da una visuale più profonda. L'eternità divinata nel tempo lo consacra* e lo sconsacra al tempo stesso; lo conferma e lo supera; gli conferisce tutta la serietà che è suscettibile di ricevere, nell'atto stesso che gli riconosce soltanto un valore relativo».

Su molti punti il nostro dissenso dallo atteggiamento del Miegge è radicale, ma ci piace riconoscere la sua buona volontà, la sua sofferta partecipazione alla ricerca del Vero, l'acutezza dimostrata insieme alla larga cultura ed alla efficacia stilistica delle sue pagine.

PAOLO BREZZI

●

DOUGLAS HYDE: *Io credevo. Autobiografia di un ex comunista inglese.* Milano, Garzanti.

Giornalista, predicatore laico in seno al metodismo, Douglas Hyde fu sul punto di seguire una carriera religiosa. I suoi interessi fondamentali lo conducevano alla teologia, alla storia e alla pratica della religione, anzi alla conoscenza di tutte le religioni, comprese le orientali. Sognò, come tanti, una super-religione che, comprendendo il meglio di tutte le altre, più delle altre si dimostrasse efficace ad eliminare le disuguaglianze e la ingiustizia. Era predisposto al comunismo come tutti coloro che credono alla servitù dell'arbitrio e alla grazia sempre disgiunta dalla responsabilità umana. Fatta anche l'esperienza comunista (si consiglia di leggere queste pagine tremendamente istruttive), entrò nella storia e si accorse che, in essa, l'uomo cattolico sta con piena coscienza della battaglia che deve essere combattuta contro le degradazioni e i soprusi, senza che, per imporre il bene, debba rassegnarsi a un male anche più grave e offensivo per la dignità umana. Si convertì al cattolicesimo, e in esso ha trovato la risposta a tutte le domande, e il posto di combattimento che la sua personalità lo costringeva a cercare.

O. S.

●

LEOPOLDO ZURLO: *Memorie inutili. La Censura teatrale nel ventennio.* Roma, Ateneo.

In una felice edizione dovuta all'*interessamento* dell'on. Andreotti, vede la luce questo *documentario* dell'uomo più noto agli Autori e ai Capocomici del *ventennio*. Specchio di una vita integerrima di funzionario, il libro è anche la prova dell'importanza contrastante e inconciliabile della libertà e della censura. Ci si domanda atterriti di quali delitti di leso ingegno e avvilita umanità possa rendersi colpevole una censura che, per avventura d'altronde facilissima, sia affidata ad uomini non degni. E, ad esser sinceri fino in fondo, ci si domanda se sia mai possibile che la censura eserciti il proprio compito, senza commettere gli errori che le sono connaturali. Si veda la franchezza onde Zurlo, implicitamente, illumina anche questo aspetto della questione. Le sciocchezze censorie, recentemente documentate dal libello del Brancati, assumono in queste *Memorie* un carattere di fatalità che induce a riflessioni non rosee. Ragione di più perchè queste pagine siano meditate dai responsabili, i quali certamente non vedono maturo il momento storico nè raggiunto il piano di coscienza pubblica, in cui si possa pensare all'abolizione della censura. Ma sia ben chiaro che la presente nota invoca la riflessione e suggerisce il più approfondito studio dei compromessi, giacchè, come, dal libro di Zurlo, emerge l'aspetto dolorosamente avvilente del fatto censorio, risulta altrettanto vero e palese il pericolo contrario: insomma, l'offesa che la coscienza pubblica riceverebbe dallo spettacolo lasciato a se stesso e ad autori troppo solleciti di guadagni.

V. C.

●

PANAETII RHODII: *Fragmenta.* Ed. Modestus van Straaten. Leiden, Brill.

Panezio è l'ultima figura, l'ultimo grande interprete, della grecità ellenistica indipendente: grazie alla stessa sopravvivenza autonoma e sovrana della sua Rodi nativa, mediatore della *paideia* classica, che, nel secolo dal circolo di Scipione Emiliano alla pubblicistica filosofia di Cicerone, divenne, per il successivo mondo romano e cristiano, la *humanitas*: ecclesiasticizzata poi da Sant'Ambrogio sul testo degli *Uffici*, mutuati a Panezio. E qual fosse l'influenza, l'efficacia, la suggestione del *De Officiis*, ancora oltre le soglie dell'Ottocento, insegnano la difesa che ne intraprese lo Hegel, quasi a riprova e baluardo del nostro occidentalismo, razionale e ragionante, di contro alle prime, decadentistiche, proclamazioni dell'*Ex Oriente lux*, e la pagina delle *Ricordanze* settembriniane, sull'iniziazione alla scuola puristica, all'italianità militante, del marchese Fuoti.

Ora, lo sappiamo tutti, quand'anche sia difficile segnarne con esattezza i limiti, il *De Officiis*, nella sua problematica, nella sua impostazione e sostanza dottrinale, dunque a prescindere dagli esempi romani, e dalla passione anticesariana del terzo libro, il *De Officiis* è Panezio. Di quest'avviso è, naturalmente, anche l'editore olandese del filosofo rodio: il quale, tuttavia, per uno scrupolo di precisione che la cnore, forse, a un filologo, ma è, in effetti, soverchio e superfluo, quando non addirittura negativo e controproducente, si astiene dal riprodurre nelle sue pagine l'architettura e struttura del *De Officiis* per il confessato proposito: «Malebam... pauciora dare quam Panaetii sententiis aliena miscere»; e nel proposito, altresì, di non ammettere «in corpore fragmentorum» una nuova edizione del trattato ciceroniano.

Perciò, appena le traccie inferiori e minori di tanto uomo, e pochissime della sua influenza o presenza nella posteriore letteratura, si ritrovano nel volumetto del van Straaten: che, se da critico ed espositore di Panezio ha pieno diritto di trattarne con le prudenziali limitazioni già segnate, o raccomandate, dal Wilamowitz, prima della rinascita paneziana ad opera del Pohlenz e di molti altri molto minori, da editore io credo avrebbe, invece, dovuto attenersi ai criterii di liberale comprensione, d'intelligente latitudine esemplarmente adottati dal Diels nella sua raccolta dei *Vorsokratiker*.

In un caso analogo, il rapporto fra Diodoro ed Eforo, e la raccolta dei frammenti di Eforo nella silloge di Jacoby, uno dei miei maestri di Strasburgo, il Cavaignac, parlava di «question d'artifice typographique à trouver» (*Mélanges Glotz, I*; Parigi, 1932, p. 143). E aveva, insieme, torto e ragione, appunto perchè il rapporto di un epitomatore e della sua fonte è, sempre, rapporto dialettico, d'interpretazione critico-discevrante, non di mere forbici, di meccanica e materiale «riduzione», quand'anche troppe volte, per troppo tempo, così lo si sia concepito. Altrettanto è ovviamente vero del rapporto, nel *De Officiis* almeno fra Cicerone e Panezio. Ma questo rapporto, quanto è subiettivamente chiaro al van Straaten, altrettanto rimane oscuro e confuso ai lettori della sua edizione. Dalla quale pertanto non si potrebbe ricavar punto una immagine adeguata della grandezza di Panezio, se alle intrinseche limitazioni della filologia, quand'anche, come qui, grammaticalmente accuratissima e ineccepibile, non sovvenisse l'intelligenza storica: anche per dare un giudizio di valore, o per esprimere un dubbio sulla utilità metodica della mera filologia.

PIERO TREVES

●

CORNELIUS TACITUS: *Germania.* Ed. Hans Haas; introd. di Karl Meister (*Heidelberger Texte*; Lat. Reihe, Bd. 23); Heidelberg, Kehrle.

Sotto l'impulso, e grazie all'esempio egemonico, dell'*Eracle* di Wilamowitz, la filologia classica germanica dell'età guglielmina provvide a redigere, nei decennii a cavaliere del nostro secolo, tutta una serie, autorevolissima e magistrale, di commenti interpretativi e, nella misura in cui la parola poteva per quella filologia avere senso e valore, *metodici*, che restano quanto di più nobile si fece allora oltre il Reno. Il giudizio che ne diede Pasquali (*Filologia e storia*, Firenze, 1920, pp. 78-79) rimane definitivo, e tuttavia validissimo. Con la riserva, però, che a quei commenti di dotti per i dotti non si accompagnava una serie di più conversevoli commenti per i meno dotti o i non dotti, per la comune dei lettori, soprattutto, poi, se giovani studenti: ai quali, invece, si riserbavano, in Germania e di conseguenza fra noi, come anche notava il Pasquali, annotazioni melense o chiose d'inutile esercitazione grammaticale, quando non ci si limitasse a una traduzione o parafrasi non sempre adeguata. Peggio, poi, se i testi antichi erano, secondo la formula ironica del Renan, «sollecitati», e non troppo *doucement*, a giustificare il proprio *ruere in servitium*, la propaganda politico-nazionalistica.

Dall'uno e dall'altro punto di vista, i commenti inglesi, specialmente quelli minori e a tutta prima meno impegnativi, che il Pasquali, perciò appunto, credo, trascurò di citare, si rivelano, oggi ancora, non pur utilissimi, ma quasi paradigmatici: seppure guasti da certo pregiudizio classicistico-grammaticale, dunque da una insufficienza d'interpretazione storica.

Ora, appunto da tale modello inglese, consciamente od inconsciamente, mi sembra abbiano tratto ispirazione gli editori della silloge post-bellica edita in Heidelberg da un insegnante emerito di quella celebre università, il professore Karl Meister. Questi si è scelto una schiera di collaboratori generalmente valentissimi, e, le più volte, riemersi all'attività dopo la pausa coatta della barbarie hitleriana, per es. la Ziegler, e ha così dato fuori volumetti spigliati, obbedienti alla sovrana esigenza dell'*intelligere*, del capire e del far capire, del pensare e del far pensare. Punte, o quasi, perciò, le chiose, o le traduzioni, a piè di pagina. Ma il testo è sempre inquadrato bene, cioè storicamente, in un'introduzione che illumina, insieme, l'autore e il suo libro. E il merito d'un metodo siffatto mi par tanto maggiore quando si stampa, da tedeschi e per la scuola tedesca, la *Germania* di Tacito.

Ovvio è, invero, il pericolo che Tacito serva da pretesto oratorio, da «falso scopo»: serva cioè, all'esaltazione di Arminio, *liberator haud dubie Germaniae*; alla polemica, o razzistica, apoteosi della barbarie antiromana. Troppe volte si è peccato in tal senso (ma Orazio ammonisce: *Iliacos intra muros peccatur et extra*), perchè non si avverte un senso di conforto e di soddisfazione a leggere, qui, nell'introduzione del Meister, un Tacito antimitico ed anti-barbaro ed anti-germanico. L'editore naturalmente ricorda il «mito» politico-patriottico che, *urgentibus imperii fatis*, condusse all'esaltazione della *Hermannsschlacht* e, oltre la rinascita nazionale tedesca, all'apologia del nuovo Arminio, alla rinnovellata barbarie della *Machtergreifung*. Ma, per questa sua consapevolezza appunto delle gravissime ripercussioni, massime in ambito pedagogico-scolastico, di tali follie, il Meister conclude rivendicando il primato della storia sul mito, di Tacito sul *Teutschtum*: «questo, egli scrive, promuove il nostro pensiero e il nostro operare meglio delle spettacolari fantasie della mitologia nazionale».

Qui l'intelligenza storica permette di cogliere con perspicuità coraggiosa non soltanto i reali accadimenti del passato, ma i propositi cui deve servire la nuova scuola tedesca, il dovere presente dei docenti e discenti di oltre Reno.

P. T.

●

THOMAS DE QUINCEY: *Confessioni di un oppiomane* (introd. e trad. di F. Donini), *Suspiria de Profundis, La Diligenza inglese* (trad. di R. Barocas). Milano, Garzanti.

Thomas De Quincey (1785-1859) è uno degli scrittori più significativi dell'Ottocento. Questa nitida edizione delle celebri (ma non troppo da noi conosciute) *Confessioni di un oppiomane* (*Confessions of an English Opium-Eater*), riproduce il primo testo: quello, più breve (e più intenso) del 1822. I *Suspiria* (*Suspiria de Profundis*) contengono alcune delle visioni più suggestive che lo scrittore elaborò nei favolosi incubi dell'oppio. Il saggio su *La diligenza inglese* (*The English Mail-Coach*) parte dalla rievocazione delle carrozze di posta del suo tempo, per assurgere, nell'ultima parte, a una visione orchestrale; una visione fantastica come i migliori racconti dell'Hoffmann; questa è certo la più notevole fra le opere minori del De Quincey: un *essay* perfetto che contiene pagine molto poetiche: ricordi della giovinezza: e certe pagine che ricordano la poesia di certe stampe inglesi, che riproducono appunto, fra delicate tinte, modulazioni di azzurri e di rosa, le pittoresche diligenze.

Il De Quincey non è molto noto in Italia: e ha fatto bene Garzanti a predisporre questa elegante edizione, che fa parte della collezione dei «classici inglesi», curata da Salvatore Rosati, collezione che si prefigge «di sottrarre la conoscenza della letteratura inglese al piano facile della voga, ripresentando alcune delle fondamentali e più belle opere narrative e saggi che essa ha prodotto dal Settecento in poi». Propositi seri: che meritano di essere citati ad onore, chè questa è l'epoca non solo della volgarità dei «fumetti», ma anche di certe orribili traduzioni.

Egregiamente tradussero Filippo Donini e Renata Barocas. Il Donini, nelle pagine preliminari, ci introduce limpidamente nel mondo fantastico di questo strano e suggestivo scrittore, che fu ispirato dalla tragica musa dell'oppio.

C. M.

●

MANARA VALGIMIGLI: *Il Mantello di Cebete.* Milano, Mondadori.

Una grazia ellenica si posa sulle pagine di Manara Valgimigli.

Questo nitido volume (ristampa aumentata dell'edizione uscita nel '47 delle «Tre Venezie»), prende il titolo dalle ultime unanimissime pagine: pagine commosse dalla presenza della Morte; si parlava, in casa Valgimigli, di cose intime, famigliari, anche di «lenzuoli»: lamentava, un poco accorata, la signora: «quei quattro lenzuoli contati, lo sai, erano la mia preoccupazione...»; commenta Manara: «Era lì con noi la nostra figliola che mi stava correggendo le bozze del *Fedone*. Alzò gli occhi e mi guardò: — Già, disse, l'ultimo lenzuolo; l'ultimo mantello: il mantello di Cebete». (Povera e valorosissima figliola: già volata nell'immortalità...).

Prose limpide e gentilissime: pagine nate sotto la grande grazia della poesia.

Una ricerca, umanamente voluta, di umili cose: quelle che proprio sono più misteriose di bellezza e di poesia: sarà magari un piccolissimo paese: sarà magari Castelrotto: «tutti i miei colleghi di scienza fanno scoperte: non dico i miei colleghi di scienza, che si sa, con tanti lambicchi prove provette reazioni chimiche microbi bacilli vitamine e lettere dell'alfabeto, è il loro mestiere: ma perfino i miei più prossimi colleghi di lettere, i quali o un nuovo sistema filosofico o un nuovo codice o la centunesima interpretazione, ultima e definitiva, di un verso di Dante, qualche cosa scoprono sempre anche loro. Pazienza. Io ho scoperto Castelrotto...».

Frequenti le vivide affettuose descrizioni di lunghe passeggiate nel celeste dei monti e il suo ringraziamento si fa preghiera: «Signore misericordioso, una grazia ti chiedo: finchè ti piace lasciarmi in vita, fammi camminare per le mie montagne». E qualche gentilezza di fiori. Genziane: il loro azzurro gentilissimo: «fresco e luminoso, così carico che a toccarlo sembrerebbe dovesse lasciare il segno sulle dita come a toccare le ali di una farfalla: un azzurro che non è comparabile a nessun altro, quasi fuori della natura, un celeste di cielo e di creatura celeste».

C. M.

●

BRUNO RUSSELLO: *Il mio paese.* Milano, ed. Rizzoli. L. 450.

Bruno Russello è uno dei giovani romanzieri ch'ebbero ex-aequo il secondo premio al «Venezia» 1951; e questo suo libro, ambientato nell'Alto Veneto, ai piede delle montagne, è opera semplice ma saporosa, che meritava veramente la distinzione ottenuta. Il tono è realistico ma con moderazione, — senza certe troppo note iattanze. Forse a momenti il motivo sentimentale indicato nel titolo è fin troppo insistito, ma nel complesso il Russello ha sinceramente, e fruttuosamente, sentita la sua storia: che è poi la storia d'un uomo affettuoso e sensibile, tornato dall'estero al suo paese con molta nostalgica aspettazione, ma circondato di pochissima comprensione e simpatia dagli stessi parenti, deluso, respinto, finchè si risolve a ripartire per sempre. Pur senza un'intensità tragica, il libro è doloroso e poco fiducioso: rispecchiando un senso acerbo dell'umana solitudine. Pur giovane, il Russello mostra di aver prontamente individuato i motivi e i temi più consoni alla sua natura.

Al. Cap.

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea *dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in* Vetrinetta *non esclude una successiva recensione più ampia.*

DIALOGHI DELLE CARMELITANE

Nel nostro n. 37 (15 settembre), G. Mancorda diede notizia dello spettacolo di S. Miniato, e illustrò il mirabile testo di Bernanos: *Dialogues des Carmélites*, che oggi si rappresenta a Roma, alle *Arti*, nella stessa edizione di S. Miniato, diretta da O. Costa e adattata alle angustie di un teatrino. Dicono coloro che furono presenti allo spettacolo di allora, che quello di oggi lo supera in senso di misura, compostezza, velocità ed efficacia drammatica.

Costa ha ritrovato il tocco felice, quasi diremmo il gusto lirico e narrativo del movimento corale, che fece del *Poverello* di Copeau una grandissima prova di regia; ha trovato un addirittura equilibrio nell'intonazione dei recitanti, un rapporto nuovo e gradevolissimo tra i modi un po' cantanti di stile accademico, e quelli personali di attori delle più varie provenienze e attitudini, tutti fusi e orchestrati al solo fine d'illuminare un testo difficile, denso, che non permette divismi nè stanchezze, pena il proprio annullamento.

I dialoghi di Bernanos possono lasciare, per così dire, *sur place*, uno spettatore che non sia abbastanza sostenuto dall'intelligenza critica del regista e dalla chiarezza interpretativa dell'attore; le quali, a loro volta, non possono adagiarsi sull'intenzione esegetica, pena la noia conseguente alla distruzione dell'interesse drammatico. Una florita, per non dire antologia, di sentenze, aforismi, rielaborati e invenzioni della più alta tradizione religiosa e morale, quando non anche tratti di poesia levitante su dolci impaludamenti di quella retorica sempre nobilissima, costituiscono, quasi per intero, la materia di questo conversevole dramma, la cui massima validità è corrispondente alla massima penetrazione delle parole che si dicono in scena. E' il testo tipico del teatro moderno, che si raccomanda alla regia, e non può essere sostenuto da nessuna bravura individuale che faccia spicco tra contorni approssimativi. La regia deve scoprire un livello medio, la recitazione attenervisi; i rapporti anche musicali, oltre che intellettuali, ondulando blandamente alla ricerca dei più morbidi mezzi di penetrazione, generano forse alla lunga una squisita monotonia, ma fanno capire e godere il tutto; mentre le punte e le impennate dell'attore insofferente di freni e ribelle al concerto, possono dar forza a questa o quella scena, dar rilievo a questo o quel momento, ma sempre con grave scapito dell'insieme, e con il sacrificio di piccoli tesori affidati a tutti o quasi tutti i numerosissimi personaggi.

Si veda l'interpretazione data da Evi Maltagliati della Madre priora morente: sentivi un'ammirevole e solitamente ammirata bravura, ma anche un principio di stonatura, qualcosa come una intrusione indebita, un errore di stile. L'errore era, si noti, un errore della Maltagliati, cioè di un'attrice difficile a dirigersi, sia per la sua autorità, sia perchè ella scontina in bellezza e snodata con tal prestigio, che ti induce a classificarla come spettacolo a sè, nè sai se importi o imporle un intervento che, in ogni caso, toglierebbe qualcosa al pubblico. Per la Maltagliati si è trattato, dunque, di sfumature, decimi di secondo, millimetri di soprelevazione, impercettibili differenze tra le lunghezze d'onda attese e quelle in realtà impiegate; ma pensiamo alla catastrofe che potrebbe nascere in quest'ordine di resistenze alla regia comune.

Si veda, al contrario, la recitazione di Ave Ninchi, la priora sanguigna e popolana, una prodigiosa immissione di realismo negli ambienti surreali di una vita e di un pensiero presantificati: perfetta, la più grande prova, noi crediamo, di tutta la sua carriera di attrice; la dimostrazione della docilità consapevole, senza alcuna rinunzia alla potenza e complessità dei propri mezzi, e senza alcun arbitrio per imporli al pubblico, al regista, ai compagni di scena. Non ricordiamo più nobile rinunzia a un applauso, rinunzia alla manifestazione ammirata di un consenso e di uno stupore che vengono molto di dentro, più intelligente e generosa di questa della Ninchi, che risolve la grandissima scena del II atto in un risvolto tonale precisamente opposto a quello che gli attori ricercano, qui dedicato a comprimere, sacrificare il meritatissimo premio, perchè un ritmo, una battuta, una sospensione lirica non vadano perdute.

Ci si duole di non poter citare tutti, ma non si può tacere che Anna Miserocchi, la povera e trepida e finalmente eroica Bianca de la Force, è stata pari all'attesa, che la vuole in costante progresso, sempre più attenta all'essenziale, sempre meno insidiata da un certo strascico che nelle parti decisamente drammatiche pareva limitare le possibilità di questa sensibilissima attrice. Altrettanto mirabile, se non forse appena appena irrigidita dall'autocontrollo e dal rispetto della regia, Miranda Campa, interprete della Vice-priora aristocratica e assetata del martirio che poi rifiuta.

Edmonda Aldini, nella parte della deliziosa suor Costanza, che si gode la vita claustrale come un sogno da lei candidamente e ostinatamente inverato e insaporato di realtà, ha confermato le promesse anche da noi registrate dopo il saggio dell'Accademia.

Magistrali tutte le scene di insieme, in cui i movimenti delle suore pareggiavano in bellezza ed efficacia evocativa i più bei tratti del testo. Il quale, assai lungo, e forse sfrondabile senza alcun sacrificio di Bernanos (e tal miniera!), entrerà a far parte delle cose più nobili offerte da questo secolo antiteatrale alla storia del teatro.

Si dice del pubblico odierno, che non sia in condizione di intendere la vera poesia. Questo dramma lunghissimo, privo di lusinghe, mortificante ed esaltante, sempre denso di pensiero, polemicamente avverso a tutte le pigrizie, è stato ascoltato più che con rispetto, con piacere e abbandono, goduto in ogni sfumatura, applaudito freneticamente ad ogni atto, trionfalmente alla fine.

Vladimiro Cajoli

G. Hajnal - Le zitelle (tempera)

«POESIE» DI BORGESE

2.

Nostalgia inappagata, irrequietezza, sottile squilibrio, quasi una dolce demenza, una noia squisita di gran signore disoccupato, un senso irritante di contrarietà, un fluttuare prodigioso di sensazioni e di impressioni, che vanno, mobilissime e iridescenti, dal taccu di una scarpina funebre al cielo stellato... E su tutto, la ricerca disperata di ciò che in fondo al suo cuore non aveva:

> La certezza di (sè) stesso dentro il destino mutevole.

•

Questa mobilità di sensazioni è una delle caratteristiche più palesi delle liriche qui raccolte. Si può osservarla nelle squisitezze de la *Voce lontana*, nelle *chineserie* del *Lunedì di Pasqua*, nel claudeliano e freschissimo se bene un po' diffuso *Concerto romano* (che mi ricorda la scena del giardino nel *Père humilié*), nelle meravigliose cose da nulla da *La stella filante*, in cui si possono discernere momenti successivi e non fasi d'ispirazione, stati d'animo appena colorati e dispersi, un tremolare di sentimenti come nell'iride di un occhio che accenni a piangere e si sforzi di sorridere.

Ma tutta questa inquietudine ha infine uno sbocco. Siamo all'ultimo canto, che porta la data del 1921 e che, sulla fede dell'epigrafe, dovrebbe essere l'espressione della raggiunta «alta serenità». Ahimè!

Il poeta l'ha intitolato *Giovinezza*, e in esso celebra con rimpianto quel suo «dolce e irrevocabil tempo».

> ...ricordo bene che la mia giovent
> la lasciai addormentata, e chiusi adagio adagio i battenti,
> quando in cerca di pane e d'altre luci emigrai.
> E so che per destarla è troppo tardi ormai.

Giunto a questa tappa della sua vita, il poeta sente il bisogno di farne una celebrazione. Ne ricorda, fra tutte, due ore. Ricorda la tenace povertà; l'amaro servire; i focolari spenti dietro di sè; gli amici che morirono e quelli che lo abbandonarono; il suo camminare «disperato ormai d'ogni perchè», e, sul suo cammino (oh quante volte sinistramente profilata!) l'ombra di Rubè. Tutto ciò come è lontano!

> Ora vedo davanti a me un tratto di strada più piano,
> forse senza inni nè lacrime,
> perchè la letizia, se appare, ha le labbra serrate e lo sguardo prudente;
> e il dolore ha il volto ben noto dell'antico compagno.

Ha intorno a sè la sua famiglia e i suoi figliuoli, e, seduto al desco nella casa che è sua, sembra compiacersene. Ma al suo bimbo dai grandi occhi già esperti dice di non domandargli perchè il suo sguardo «si perde nella bruna distanza». Se lo fa, è perchè ricorda i compagni perduti, morti in guerra, che forse «seppero a un tratto il senso della vita e di questa cieca sorte». Il male antico ancora morde e gli s'avvoltola nel petto come un serpe. Ma dunque «l'alta serenità?».

> Sempre più innanzi, più in alto è la mia vera giovinezza

Ma gli pare proprio di essere sulla strada buona per arrivarci? E lo attira proprio quella meta? Perchè allora canta in questi versi:

> Non lunga è la strada che mi rimane.
> . . . .
> E so che di là dall'estremo buio salto
> non siede la vecchia eternità noverando l'ore a se stessa.
> Ma ugualmente incredibile è la voragine del nulla.

L'alta serenità che egli dice di aver raggiunta è un punto morto dello spirito, nel quale,— per ora — le forze discordi che lo tormentarono si placano e si bilanciano. Ma questa serenità somiglia troppo a una tacita disperazione, e questa pace che invano tenta di assurgere a significati cosmici nell'ultima vibrazione del suo lirismo, è stata da lui stesso detta «color cenere».

Non può essere questo l'ultimo altare di uno spirito così fine, che rivela sotto la sua ironia e la sua stanchezza possibilità inesplorate di commozione, così come si celano sotto certe bonacce di mare insondati abissi. Questo libro è l'espressione di uno squilibrio, che non è di un solo uomo, ma di tutta un'età. Quell'esperienza che Carlo Bini chiamava la morte del cuore gli aduggia lo spirito e gli dissecca le fonti del sentimento. Egli aduna nel suo cuore la stanchezza e il disinganno dei secoli che hanno troppo saputo e troppo provato, che si sono spinti oltre i limiti di ogni esperienza, che hanno bruciato dietro di sè tutti i ponti del ritorno. Nessuno dei motivi lirici tradizionali gli freme nel petto: non il tormento amoroso, non il tormento religioso, non il tormento politico; nè vi ondeggia se non a tratti come nebbia d'autunno, la malinconia dei crepuscolari, nè vi urla il suo desiderio la carne miserabile. Son tutti stadi che la sua esperienza ha già svuotato di contenuto e sorpassato. Il suo ricorda, se mai, il motivo lirico di Alastor, che nel poema shelleyano canta l'isolamento doloroso e disperato a cui la delusione ha condotto un'anima che ha cercato invano. Da prima inquieto, egli si immobilizza in questa attitudine che è morte, egli si adagia «lucido e intrepido» in questa pace che ricorda le spettrali solitudini del polo.

Io voglio credere, — e molti segni me lo dimostrano, — che in questa visione del poeta entri una parte voluta, cerebrale; che ci sia un fondo di letteratura (molto sorelismo per non arrivare a Raskolnikoff); che molte intenzioni intellettualistiche siano prevalse in essa sulla originaria intuizione, spontaneamente estetica e creativa; che, anzi — e peggio — l'abbiano preceduta.

Ma il fondo lirico innegabile di questa poesia poggia sopra una situazione spirituale: quella precisamente che sono venuto esaminando più sopra, quella che il poeta, liberatosi dalle ambagi inestricabili della sua inquietudine, sembra avere adagiata in un dolore composto e taciturno. Dico sembra: perchè questo stato sentimentale e lirico non è immobilizzato, e quindi può anche essere non definitivo. Ci sono, infatti, sulla prima pagina del libro due strofe, quasi a modo di riassunto di tutta l'opera, in cui si rivela il sentimento discorde di questo cuore inquieto. I primi versi sono un incitamento: lascia i sogni, dice il poeta a se stesso, lascia il pianto; ecco l'alba che espelle gli spettri; vivi la tua giornata. Ma negli ultimi versi si attarda un rimpianto, quasi che il grido virile di prima gli abbia dato non gioia, ma tedio:

> «Oh tenebre, oh stelle
> della mia gioventù!»

Ma allora in quell'«alta serenità» c'è qualcosa che ancora duole. E nella cenere di quel cuore c'è ancora un tizzone che può dare barbagli. E la sua pretesa impassibilità interiore riesce ancora a commuoversi per un ricordo della sua prima età.

•

Forse lì è il punto d'inizio di un nuovo stadio spirituale e quindi di nuovo stadio lirico...

C'è infatti una poesia quasi sconosciuta che Borgese ha scritto qualche anno dopo (1929), e che quindi non è compresa nella raccolta. Ma egli giustamente ha voluto che i lettori la conoscessero perchè essa riflette un nuovo momento, successivo, del suo spirito, e l'ha pubblicata perciò nella prefazione. Eccola:

> Signore, che ho fatto della tua giornata?
> L'ho dissipata minuto per minuto,
> come un fanciullo distratto;
> quello che tu m'avevi messo in petto
> l'ho taciuto e ho detto
> le parole vane, quelle degli altri.
>
> Abbi misericordia del tuo servo
> Non lo chiamare davanti alla voce.
>
> E, se muoio,
> se mi addormento,
> oh destami Tu prima dell'aurora,
> ch'io possa servirti ancora.

Tot iam labentibus annis... o il poeta, rileggendo quei suoi versi, commenta: «Identica, o aggravata dagli anni, è dopo ventitrè anni l'inadempienza. Identica, ma fatta più umile dal correre della notte, è la preghiera antelucana».

Bisogna in silenzio vicino a lui giungere le mani.

(Fine). **Francesco Casnati**

UNA LETTERA DI FRAGAPANE

Egregio Sig. Direttore,

leggendo con attenzione la replica del duca Filippo Caffarelli alle mie *Cronache quasi serie dell'anno spontiniano* (*Idea*, 2 novembre 1952, pag. 5), non mi è riuscito di ravvisare in essa neppur l'ombra di quelle precisazioni e rettifiche che l'autore promette, ma solo vuote affermazioni, autoelogi, e sui gravi fatti da me denunziati, silenzio.

Il duca Caffarelli considera le mie *Cronache* frutto di mentalità persecutoria, di meschini personalismi, di vittimismo che sfoga il proprio livore, ecc., e io mi rendo ben conto come alla sua mentalità di Presidente-di-Qualche-Cosa il movente di una pubblicazione quale la mia debba riuscire francamente incomprensibile. Comunque, nessuna intenzione di seguire il Presidente del Comitato Spontiniano per questa via, cioè per la via della polemica personale: cosicchè sul concorso spontiniano (il solo fatto che direttamente mi riguardi e quello, tra quanti ne narrano le mie *Cronache*, su cui il Presidente del Comitato Spontiniano ha ritenuto di dover fondare la propria replica), non varranno parole a modificare o capovolgere la ovvia realtà delle cose: quella che in più opportuna sede non mancherò di illustrare e documentare, e precisamente:

a) che il Comitato Spontiniano aveva bandito un pubblico concorso nazionale senza aver provveduto ad assicurarsi preventivamente i fondi necessari o, ciò che non cambia, tali fondi distogliendo ad altri fini;

b) che nessun «tentennamento», comprensibile o non comprensibile, esiste da parte del vincitore del concorso, ma solo il rifiuto di prestare il proprio lavoro all'esame di presumibili editori e dei loro consulenti musicali.

E che questa e non altra sia «la realtà delle cose», basterebbe a provarlo, non fosse altro, la preziosa, se pur non esatta, ammissione del duca Caffarelli: che una primaria casa editrice milanese avesse dimostrato interessamento per il lavoro. No, duca Caffarelli. Il Comitato non è chiamato a rispondere dell'interessamento o meno degli editori per il lavoro vincente, ma solo e tassativamente dell'articolo 1 del bando di concorso, che così si esprime: «Il Comitato curerà *a proprie spese* la stampa e la diffusione del lavoro prescelto».

E non avrei altro da aggiungere, se non mi vedessi costretto a parare il colpo basso col quale il Presidente del Comitato Spontiniano tenta di colpirmi alla fine del suo articolo, allorchè afferma che per il mio atteggiamento «denigratorio e demolitivo» «non sembra possibile» ch'io possa continuare a far parte del Comitato direttivo dell'Istituto di studi spontiniani. Ebbene, di tale Comitato, *io non ho mai fatto parte*, se non poche ore, quante ne occorsero tra la mia «nomina» e le mie dimissioni, rassegnate verbalmente «per ragioni personali» nelle mani del Duca-Presidente. Valga il vero che nella comunicazione ufficiale relativa alla creazione del Comitato direttivo dell'Istituto (fu pubblicata anche da *Idea* il 22 settembre 1951) il mio nome non figurava tra quelli dei vari — diciamo — eletti.

Ad Alberto Cinci, infine, che nel suo corsivo aggiunto all'articolo del duca Caffarelli mi fa fare la parte del carnefice, come il duca Caffarelli mi aveva fatto fare quella della vittima, non altro dirò se non ch'egli trasferisce ad un settimanale di cultura i metodi dei più ignobili fogli di «lotta politica»: quelli, cioè, del falso e della menzogna. Ma davanti ai lettori di *Idea*, e affinchè sia data ad essi, come è doveroso, la possibilità di giudicare direttamente dei miei metodi critici, lo sfido a ripubblicare qui, sia le *tre righe* nelle quali consisteva il mio «sferzante attacco» contro di lui, sia le *dieci pagine* delle mie *Cronache* attraverso le quali giungevo «*tout court*», com'egli afferma, a una negativa valutazione della biografia spontiniana del Ghislanzoni. E qui, punto fermo.

PAOLO FRAGAPANE

● Una delle più monumentali ed importanti imprese editoriali europee degli ultimi anni: la «Storia di Roma» edita dalla Casa Cappelli a cura dell'Istituto di Studi Romani, si arricchisce ora di un nuovo volume: «Roma dal Comune di Popolo alla Signoria pontificia (1252-1377)», dovuta alla competenza del prof. Duprè Theseider, docente nell'Università di Bologna. Sarà questo il 17° dei 30 volumi che comporranno il ciclo completo.

CRONACHE MUSICALI

Novembre ha portato una fioritura di concerti lussureggiante. Le manifestazioni musicali sono state tante e poi tante, che il povero critico si trova nella «critica» situazione di dover maledire quelle dolci ore che ogni concertista pretendeva di saper offrire. E pensare che in altri tempi pubblico e critica non si lasciavano abbindolare troppo facilmente, e ci voleva del buono e del bello per poterli trascinare nelle sale da concerto! Si dice anzi che lo stesso Liszt, quando ancora la sua fama non era universale, dovette, una volta, ricorrere all'espediente di invitare a cena i suoi scarsissimi uditori per garantirsi un pubblico più numeroso al secondo concerto.

Si vede che il gusto e l'educazione musicale avevano una più larga diffusione in altri tempi e, certamente, non si sarebbe verificato il caso di una sala — parliamo dell'Aula Magna dell'Università — gremitissima in ogni ordine di posti per ascoltare un pianista di così scarso rilievo come il polacco Andrej Wasowski.

Forse il progresso, e potremmo ormai parlare anche di superiorità, degli italiani nel campo pianistico, è cosa che interessa soltanto una stretta cerchia di persone, se un organismo serio, come l'Istituzione Universitaria dei concerti, non ha saputo trovare altro sul mercato. In ogni caso sarebbe stato meglio spendere i soldi in famiglia, a meno che il sullodato Wasowski non abbia sonato gratis. Ma allora — avrebbe detto Hector Berlioz — «è bene avvertire questi degni virtuosi, stranieri in gran parte, che un uditorio da concerto bisogna pagarlo».

Quali attrattive poteva, infatti, offrire un concerto dove un pianista, polacco, ma non virtuoso e sagace interprete, ha saputo dimostrarci soltanto come Chopin potesse essere sepolto e imbalsamato con irrisoria facilità?

E' bene dunque, considerando il livello artistico dei complessi e dei solisti italiani, insistere sull'educazione musicale del pubblico e dei giovani in particolare, perchè un patrimonio così ricco non vada facilmente disperso.

E' quanto va facendo, da qualche anno, con sempre più larga risonanza e con programmi sempre più vasti e impegnativi, la ormai fiorente Associazione Musicale per gli alunni delle scuole medie (AGIMUS).

L'attività di questa Associazione ha avuto inizio, quest'anno, al Foro Italico con un concerto offerto dalla Radio Italiana e diretto dal maestro Mario Rossi. Il programma comprendeva due composizioni in onore di Santa Cecilia: una Ode di Purcell e un Inno di Alessandro Scarlatti, che hanno suscitato il più vivo interesse da parte del numerosissimo pubblico.

A breve distanza dalla manifestazione inaugurale, con un successo ancora più significativo è stato tenuto, al Teatro Argentina, un secondo concerto offerto dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e diretto dal maestro Guido Arnoldi con la collaborazione del violoncellista Fulvio Benzulli. In programma musiche di Beethoven, Boccherini e Smetana.

•

Con simpatica iniziativa, l'Accademia di S. Cecilia, per venire incontro ai desideri di quanti, per ragioni contingenti, non hanno potuto intervenire ai concerti sinfonici della Domenica al Teatro Argentina, ha deciso di effettuare il lunedì successivo la replica dei concerti di particolare importanza affidati a direttori e solisti di grande richiamo.

Ciò è valso a soddisfare in parte la legittima attesa dei fanatici ammiratori — e sono un esercito — dell'esuberante arte pianistica di Arthur Rubistein.

Per la verità, Arthur Rubistein è di quelli che meglio conoscono i segreti e la generosa potenza dello strumento. Ma è anche il primo ammiratore di se stesso, e quando gli avviene di incontrarsi amplia i gesti della sua eloquenza sino ad appannare la limpidezza del suo virtuosismo che i tecnici definiscono trascendentale. Se non possedesse una personalità artistica di primo piano, sarebbero dolori; ma questa personalità, smagliante, estrosa e quasi inafferrabile, riesce, per fortuna, a prendere sempre il sopravvento e a dettare quelle interpretazioni che sono sempre nuove e di volta in volta suggestive, trascinanti, esuberanti di suono e cariche di vitalità ritmica e poetica.

Nei tre concerti romani ha suonato quanto di più vario e interessante potesse offrire la letteratura pianistica, da Schubert e Beethoven a Franck e Debussy, per non parlare di Liszt e Chopin, dei quali ha eseguito, accompagnato dall'Orchestra dell'Accademia, diretta con sobrietà ed efficacia da Pietro Argento, il Concerto n. 1 in mi bemolle maggiore ed il Concerto n. 2 in fa minore.

Il pubblico, manco a dirlo, ha tributato all'illustre pianista gli applausi più scroscianti ed entusiastici costringendolo ad una esibizione supplementare sulla passerella dei bis.

Dante Ulla

GLI UMILI NELLA NARRATIVA

DEGLI EPIGONI MANZONIANI

7

Il racconto del Ranieri finisce quindi per chiudersi nei limiti di una polemica amara portata fino all'invettiva, in un discorso mai sereno, dominato com'è dallo sdegno che raramente brucia nel profondo l'animo dello scrittore perchè troppo spesso si placa e si consuma nel prediletto sfogo eloquente (« gli uomini sono più infelici che malvagi e se riescono malvagi è solo colpa di quegli scempi o di quegli scellerati che non sanno o non vogliono educarli,.. »). Più che nella costruzione delle scene e nella struttura generale della vicenda — così ingenua nel suo complesso e così povera di mordente psicologico — la parte positiva della Ginevra va ricercata nella pittura di certi ambienti e nel disegno di alcune figure amaramente ritratte. Gli interni cupi dell'ospizio, pur gravati da un compiaciuto senso del colore e dal desiderio di afferrare a qualunque costo l'immaginazione di chi legge, rivelano una capacità non comune nel tratteggiare l'atmosfera d'incubo nella quale le piccole vite languiscono e muoiono: « Giorno e notte si udiva rimbombare nelle immense vòlte della sala una specie di rauco muggito che ad ora ad ora cresceva tanto, che pareva che le volte allora allora si aprissero e dessero la via al fragorio ed al tuono d'una gran tempesta. Queste eran le balie che cullavano i bambini dimenando con tanta furia le culle in su gli arcioni che alla fine quei miserelli, storcendo gli occhi e tutti allividendo nel viso, erano compresi d'una sorta di apoplessia al cervello che le balie interpretavano per sonno » (76). Descrizioni macabre sulle quali il Ranieri si sofferma compiaciuto (« costoro, montando addosso alla loro vittima, premendole mortalmente i ginocchi sullo stomaco e ponendo le loro labbra sulle labbra di lei, ne succhiano, per così dire, lentamente il fuggente spirito; ed è fama che nel cadavere nessun segno di morte violenta non resta impresso... » (77), alternando a tali fosche rappresentazioni, frasi che debbono dare la dimostrazione logica di ciò che l'autore non sa artisticamente descrivere (« io non trovo più parole che bastino ad esprimere la grandezza dei miei dolori; e nondimeno mi resta a dire assai »).

Mestieri dell'Ottocento - L'accendi lampade

Fuori d'Italia nasceranno in questi stessi anni e su questa stessa linea di sviluppo, le opere di Sue (78) e dei vari Feval (il Ranieri sostenne sempre che vero modello dei *Misteri di Parigi* era stata appunto la sua storia); in Italia la produzione di F. Mastriani e di altri appendicisti non è comprensibile senza il precedente storico costituito precisamente dai romanzi che fanno capo alla *Ginevra* del Ranieri. Negli anni più tardi — in epoca di trionfante zolismo — la produzione, che trova l'esemplare più noto e in certo senso più valido nel Mastriani (79), verrà facilmente scambiata per verismo — e, indubbiamente, con esso ha più di un punto comune — ma le sue origini sono ben più lontane, in un'altra, inesplorata provincia del grande impero romantico. Alcune pagine del Ranieri precorrono infatti da vicino il Mastriani: sono scorci d'ambiente (si ricordi la casa di don Gennaro Volpe: « la cucina, tutta ingombera di ruvidi vasi di terra da riporre acqua, col pozzo, col lavatoio, con l'acquaio e col focolare, ed accanto al focolare un pizzolentissimo cesso, secondo il savio costume di questa città... » (80) o profili umani che non stonerebbero in una pagina di Sue: « sulla soglia non mi parve vedere nè uomini nè donne ma tre nuovissimi animali, tutti a squame verdastre, con un becco uncinato, con gli occhi tondi e rossi, col mento aguzzo e ricurvo che quasi si congiungeva col becco, e con gli artigli neri levati in su quasi per isforzo, ma tendenti verso la terra come a loro sede naturale. Questi animali ivi chiamano monache; nè di monache hanno altro che un sudicio cencio bianco in capo, accollato alla gola con un funicello uso cane... » (81); o, ancora, « quella donna di mezzana età, ch'avea un occhio cieco e l'altro così orrido e spaventato, che pareva una lammia ». E potrei continuare ricordando i maltrattamenti disumani ai quali Ginevra è sottoposta prima nell'Ospizio, poi in casa di don Gennaro Volpe e infine negli altri luoghi ove è costretta a peregrinare, le pagine che descrivono Don Serafino, il prete che la seduce, l'incontro col pittore che la getterà nel Tevere... Scene e situazioni fuor del comune che dovrebbero accendere o impietosire il non troppo sottile lettore: « questa vita strascinai io per ben undici mesi, morendomi ora di caldo, ora di freddo e sempre di fame » (82) soprattutto per l'insistenza compiaciuta su certi particolari (« il passeggiare che facevano la grotta e i letti topi grossissimi, piattoloni e lucertole verminare, e lo scrosciare dell'acqua che veniva giù a furia dalle grondaie prossime al finestruolo... ») (83). In realtà, poi, il Ranieri amerà sempre queste torbide descrizioni, che ritroveremo in *Frate Rocco*, un'operetta piena di rugiadoso didascalismo (84) e persino nei *Sette anni di sodalizio*.

Continua al prossimo numero.

Gaetano Mariani

(76) A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, Torino-Milano, Guigoni 1862, p. 53.

(77) A. RANIERI, *Ginevra*, etc., ed. cit., pagina 104.

(78) Anche E. Sue, seguendo quella moda, scriverà *Les misères des enfants trouvés*, 4 voll., 1851.

(79) Su F. MASTRIANI cfr. B. CROCE, in *Lett. d. nuova Italia*, vol. IV, pp. 314-17 e L. RUSSO, *I narratori*, Principato 1951, p. 58 sgg.

(80) A. RANIERI, *Ginevra*, etc., ed. cit., pagina 62.

(81) A. RANIERI, *Ginevra* etc., ed. cit., pagina 135.

(82) A. RANIERI, *Ginevra* etc., ed. cit., pagina 158.

(83) A. RANIERI, *Ginevra* etc., ed. cit., pagina 145.

(84) Esemplari, a questo proposito, la scena del gobbetto e soprattutto quella dell'ospedale (*Frate Rocco, Piccoli frammenti morali*, III vol. opere di A. RANIERI, Guigoni 1862, p. 28 e pp. 80-91).

VIRGILIO SENZA FILOLOGIA

Continuazione dalla pag. 2.

zione, l'*Eneide*. Sicchè, nonostante l'irrefragabile testimonianza delle citazioni a Pompei, solo dopo l'esaurirsi, in età neroniana, « de goûts absolument opposés à ceux qui peuvent se plaire dans la lecture de Virgile » (p. 148), sarebbero divampate la gloria letteraria e la leggenda filologico-biografica, con i poemetti dell'*Appendix* e i particolari, frammenti e lettere conservatici da Svetonio.

Quest'odio filologico, il quale, in ultima analisi, consiste nel *non* farci credere a quanto fin qui si è creduto, e nel farci credere, invece, a sottigliezze speciose, contrario ad ogni retto intendimento di poesia, e la conseguenza inevitabile della paura (tipica di tanti « filologi ») d'essere giudicati troppo poco « poetici », e del pericoloso idoleggiamento del proprio autore, arbitrariamente ipostatato in un empireo metastorico, al quale si accederebbe solo per la mediazione, od illuminazione mistica, del critico. Ma l'odio, per sua natura, è negativo ed è sterile. E il Perret vi si è conceduto solo per un difetto di dialettica, per l'indistinzione delle guise spirituali, per l'incapacità di tener divise ed unite, secondo sia di volta in volta necessario, l'analisi filologica e l'analisi della poesia. A nessuna delle quali conferisce il simbolismo sibillino del libro, documento d'una crisi, prevalentemente francese, dell'umanesimo, non più filologico-grammaticale e non ancora storicistico; è perciò illuso di potersi aggrappare — per non cadere — a cose salde; che, invece, son nuvole.

Piero Treves

(1) JACQUES PERRET, *Virgile, L'homme et l'oeuvre*, (Paris, Boivin, 1952); 190 pp.; frs. 360.

L'espansione dell'universo

Continuazione dalla pag. 1.

luce. Cioè, se si ammettesse l'espansione dell'universo, la nostra sete di spazio verrebbe ad urtarsi, a tale distanza, in una barriera insormontabile, poichè la velocità di recessione delle nebulose diventa uguale a quella della luce, e quindi nessun raggio luminoso potrà giungere fino a noi. Al di là il Mondo cosmico ci resterebbe inconoscibile per sempre.

Ma, pur senza arrivare a tale iperbolica conclusione, (la quale tra l'altro rinverdirebbe la contrastata questione dell'ipotesi balistica della luce), a mano a mano che si osservano galassie più distanti, il loro irraggiamento si sposterebbe dal rosso verso l'infrarosso e poi addirittura nel dominio dei raggi Roentgen, invisibili per l'occhio umano. Le galassie cioè comincerebbero piano piano a scomparire dalla nostra vista e quindi comincerebbe a mostrarsi una rarefazione apparente, sempre più accentuata, delle nebulose lontanissime.

Orbene, il telescopio gigante di Palomar con la sua profondità ottica di un miliardo di anni-luce, dovrebbe poterci dare, a breve scadenza, un'informazione decisiva su questo eventuale diradamento apparente delle galassie, il quale potrebbe adunque costituire, ove esistesse, un controllo definitivo della teoria.

Lucio Gialanella

● Ai « Giorni di prima » di Giuseppe Longo sta per seguire nell'aristocratica collana letteraria « L'Ippocampo » in cui l'Editrice Cappelli raccoglie i migliori elzeviri dei Giornalisti italiani, la « Zitellina » di Antonio Aniante e un'opera di Vincenzo Cardarelli.

APPUNTI PER UNA STORIA

DE "LA VOCE,,

14

OPERE DEI PRINCIPALI "VOCIANI,,)

(Fino agli anni della "VOCE,,)

AGNOLETTI Fernando (Firenze 1875 - Firenze 1933).
Italiani all'estero, militeri, Glascow, (1908) — *La riscossa latina*, (Glascow, 1909) — *Trento e Trieste* [inno] (1915)

BACCHELLI RICCARDO (Bologna 1891).
Il filo meraviglioso di L. Clo. (1911) — *Non mendax stupor est, nec fingitur arte dolore* (1911) — *Poemi lirici* (1914).

BALDINI Antonio (Roma 1889).
Pazienze e impazienze di Maestro Pastoso (1914) — *I cinque Canti di Ludovico Ariosto* (1915).

BOINE Giovanni (Finalmarina 1887 — Porto Maurizio 1917).
Esperienza religiosa (1908) — *Il peccato e altre cose* (1913) — *Discorsi militari* (1915) — Ha curato: *Monologio* di S. Anselmo (1912).

CAMPANA Dino (Marradi [Firenze] 1885 — Castel Pulci [Firenze] 1932).
Canti orfici (1914) — *Fuoco* (1915).

CARDARELLI Vincenzo (Corneto Tarquinia [Viterbo], 1887).
Prologhi (1916).

CECCHI Emilio (Firenze 1884).
Giovanni Pascoli: « *Nuovi Poemetti* » (1909) — *Inno primo* (1908) [Liriche: stampate nel 1910 col titolo *Inno* — *R. Kipling* (1911) — *Note d'arte a Valle Giulia* (1911) — *Studi critici* (1912) — *La poesia di G. Pascoli* (1912) — *Intorno a B. Croce e G. D'Annunzio* (1913) — *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, Vol. I. (1915) — Ha tradotto: *Nuovi saggi sull'intelletto umano* di G. G. Leibniz (1909-1911).

DE ROBERTIS Giuseppe (Matera 1888).
Le fonti del Clitunno (1908) — Ha curato il *Dialogo della lingua e il dialogo della rettorica* di S. Speroni (1912).

GOVONI Corrado (Tamara [Ferrara] 1884).
Le fiale (1903) — *Armonia in grigio et in silenzio* (1903) — *Fuochi d'artifizio* (1905) — *Gli aborti* (1907) — *Poesie elettriche* (1911) — *La neve* (1914) — *Rarefazioni* (1915) — *La caccia all'usignolo* (1915) — *Inaugurazione della primavera* (1915).

JAHIER Piero (Genova [da famiglia valdese] 1884).
Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Frazzicone. Dal vero (1904) — Traduzioni: *Il castigo della democrazia* di D. Halévy (1911) — *Partage du Midi* di P. Claudel (1912) — Ha curato una scelta di Calvino (1912). — *Bianchi* (1915)

LINATI Carlo (Como 1878-1949).
Il tribunale verde (1905) — *Cristabella* (1909) — *Portovenere* (1910) — *Duccio da Bontà* (1912) — *I doni della terra* (1915) — Trad.: *Tragedie irlandesi* di W. B. Yeats (1914) — *Commedie irlandesi* di Lady Gregory (1916).

ONOFRI Arturo (Roma 1885 — Roma, 1928).
Liriche (1907) — *Poemi tragici* (1908) — *Canti delle oasi* (1909) — *Prometeo* (1911) — *Disamore* (1912) — *Liriche* (1914). Ha tradotto: *Viaggio sull'Oceano polelico* di A. Gide (1912).

PALAZZESCHI Aldo [pseudonimo di A. Giurlani] (Firenze 1885).
I cavalli bianchi (1905) — *Lanterna* (1907) — *Riflessi* (1908) — *Poemi* (1909) — *L'incendiario* (1910) — *Il codice di Perelà* (1911) — *Il contro dolore. Manifesto futurista* (1914) — *Poesie* (1904-1915] (1915).

PAPINI Giovanni (Firenze 1881).
Il crepuscolo dei filosofi (1906) — *Il tragico quotidiano* (1906) — *Il pilota cieco* (1907) — *Le memorie d'Iddio* (1911) — *L'altra metà* (1911) — *La vita di nessuno* (1912) — *Un uomo finito* (1912) — *Parole e sangue* (1912) — *Ventiquattro cervelli* (1912) — *Il discorso di Roma* (1913) — *Pragmatismo* (1913) — *Buffonate* (1914) — *Cento pagine di poesia* (1915) — *Maschilità* (1915) — *La paga del sabato* (1915) — *Il mio futurismo* (1914) — *M. Calderoni* (1915) — *Stroncature* (1916) — In collaborazione con G. Prezzolini: *La cultura italiana* (1906) e *Vecchio e nuovo Nazionalismo* (1914) — con V. Ciatti: *Epitalamio a Conrad* (1916) — Trad.: *Filosofia dell'intuizione* di Bergson (1909) — *Trattato dei principi della conoscenza umana e Tre dialoghi tra Hylas e Filonous* di G. Berkeley (1909) — *Natura e lo spirito* di E. Boutroux (1909) — *Filosofia delle università* di A. Schopenhauer (1909) — *Saggi pragmatisti* di W. James (1910).

PEA Enrico (Seravezza [Lucca] 1881).
Fole (1910) — *Montignoso* (1912) — *Lo spaccalacchio* (1914).

PREZZOLINI Giuseppe (Perugia 1882).
Vita intima (1903) — *La cultura italiana* [in collaborazione con G. Papini] (1905) — *Il sarto spirituale* (1907) — *L'arte di persuadere* (1907) — *Il Cattolicesimo rosso* (1908) — *La teoria e l'arte di Bicarum* (1908) — *La teoria sindacalista* (1909) — *B. Croce* (1909) — *Che cos'è il modernismo* (1909) — *Studi e capricci sui mistici tedeschi* (1912) — *La Francia e i francesi del secolo XX visti da un Italiano* (1913) — *Discorso su G. Papini* (1915) — *Vecchio e nuovo nazionalismo* [in collaborazione con G. Papini] (1915) — *La Dalmazia* (1915) — Traduzioni: *Ricerche sull'intelletto umano* di D. Hume (1910) — Ha curato: *Memorie inutili* di G. Gozzi (1910) — *Libelli* di G. Swift (1910).

REBORA Clemente (Milano 1885).
Per un Leopardi mal noto (1910) — *G. D. Romagnosi nel pensiero del Rinascimento* (1911) — *Frammenti lirici* [composti nel 1912] (1913).

SBARBARO Camillo (Santa Margherita Ligure 1888).
Resine (1911) — *Pianissimo* (1914).

SERRA Renato (Cesena 1884 - Podgora [in combattimento] (1915)
Scritti critici Vol. I (1910) — *Le lettere* (1914) — *Esame di coscienza di un letterato* (1915) — Ha dettato la prefazione a *Fra Michelino e le sue eresie* di A. Carlini (1912).

SLATAPER Scipio (Trieste 1888 - Podgora [in combattimento] (1915).
Trad.: *Giuditta*, dello stesso, [in collaborazione con M. Loewy] (1910), e, dello stesso, il *Diario* (1912). Ha curato una scelta dell'*Epistolario* del Tasso (1912) — *Il mio Carso* (1912) — *I confini necessari all'Italia* (1915) — *Le strade d'invasione dall'Italia in Austria* (1915).

SOFFICI Ardengo (Rignano sull'Arno 1879).
Ignoto toscano (1909) — *Il caso Rosso e l'impressionismo* (1909) — *Arthur Rimbaud* (1911) — *Lemmonio Boreo* (1911) — *Cubismo e oltre* (1913) — *Cubismo e futurismo* (1914) — *Arlecchino* (1914) — *Giornale di bordo* (1915) — *Bif§zf + 18; Simultaneità, Chimismi lirici* (1915). Ha curato una scelta dal Foscolo (1910) — da A. Cecof (1910).

STUPARICH Giani (Trieste, 1891).
La nazione czeca (1915).

UNGARETTI Giuseppe (Alessandria d'Egitto [da genitori lucchesi] 1888).
Il porto sepolto (1916).

I COLLABORATORI STRANIERI

APOLLINAIRE Guillaume	*A l'Italie*, versi], 15 nov. 1915. *Deux heures*, [versi], 31 gen. 1916.
BERGSON Henri	*Contro i raccoglitori di fatti*, 13 feb. 1914.
BLOCH J. R.	*La democrazia e le feste*, 28 luglio 1914. [« Il pessimismo cristiano fu generatore di gioia pubblica e l'ottimismo democratico crea una nuova forma di tristezza popolare »].
BOOK Federico	*Augusto Strindberg*, [trad. di K. Ferlov], 13 giugno 1912.
BRUSSOW Valerio	*Le tre sorelle*, [racconto], 19 giugno 1913.
CLAUDEL Paul	*Saint Barthélemy*, 12 dic. 1912. *Saint Nicolas*, [versi], 18 sett. 1913.
CUNNINGHAM Graham R.B.	*Uno dei Mille*, 22 ag. 1915 [nella *Voce* « politica »].
COURBET Gustave	*Arte e coscienza*, 28 gen. 1914.
DELAHAYE Ernest	*Rimbaud. L'artista e l'essere morale.*, 1° febb., 7 marzo, 4 luglio, 1° agosto 1912.
FLORENCE Jean	*Lettere da Londra. Bernardo Shaw, oratore*, 20 dic. 1908. « *L'Action française* », 16 dic. 1909.
FORT Paul	*Ballades françaises*. [« Les vieux Esprits du vieil Liver » - « Songe d'une nuite d'été » - « Louis le Débonnaire »].
GIDE André	*Un plagiario ostinato*, 17 apr. 1913 [G. Vannicola].
GREY Roch	*Appendice al Baedeker. Milano*, 19 genn. 1911. *Venezia*, 18 luglio 1912.
HALEVY Daniel	*Proudhon*, 20 nov. 1913. *La guerra italiana*. [Lettera a P. Jahier], 15 giugno 1915. *Giudizio sull'Italia*. [nella *Voce* « politica »], 22 giugno 1915.
HEGET Federigo	*Materia e spirito, gravità e libertà*, 28 gen. 1914. *Ciò che insegna la storia*, 28 febb. 1914. *La scienza e la sola teodicea*, 13 marzo 1914. *Storia del mondo e coscienza della libertà*, 13 mag. 1914. *La libertà e lo Stato*, 13 luglio 1914.
HELLO Ernest	*L'uomo mediocre*. [Trad. di A. Soffici da *L'Homme*], 16 dicembre 1909.
HERRON G. G.	*Roosevelt*, 28 apr. 1910.
IDELN André	*Per Medardo Rosso*, 20 mag. 1909.
KEYZER Francesco	*Medardo Rosso*, 13 mag. 1909. *Per Medardo Rosso*, 20 mag. 1909.
LOEWY Marcello	*Pro e contro l'astinenza*, 4 feb. 1910.
LOYSON P. Hyacinthe	*Ciò che dice il signor Loyson*, 21 genn. 1909. [A proposito degli scritti del Minocchi e del Casati (questioni del clero). Con una nota di S. Minocchi].
PEGUY Charles	*La tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, 21 novembre 1912. *Che cosa è una grande filosofia*, 13 giugno 1914.
PLATZHOFF	*I Grigioni italiani*, 18 dic. 1913.
PROUDHON P.J.	*Il mandato della guerra* 28 ag. 1914.
PRURAUX (DES) Henri	*Paul Gauguin*, 23 feb. e 2 marzo 1911. *Della natura morta*, 15 giugno 1911. *Intorno al Cubismo*, 17 dic. 1911. *Esposizioni parigine*, 25 luglio 1912. *Il soggetto nella pittura*, 31 ott. 1912. *Bocklin*, 18 sett. 1913.
PRZYBYSZEWSKI Stanislao	*De Profundis*, [racconto], 28 nov., 5 dic., 12 dic. 1912.
ROLLAND Romain	*Jean-Christophe è con noi*, 23 dic. 1909. *La guerra delle due Rive*, 7 nov. 1912. *Protesta per la distruzione di Lovanio*, 13 sett. 1914.
SABATIER Paul	*L'Alsazia e la guerra*, 7 nov. 1915.
SOREL Giorgio	*Il valore sociale della castità*, 10 febb. 1910. *Il risveglio dell'anima francese*, 14 apr. 1910.
SPIRE André	*La modernità d'Israele*, 12 giugno 1913.
TYRRELL Giorgio	*In difesa dei modernisti*, 29 apr. 1909.
VOSSLER Karl	*Il sistema della filosofia dello spirito* [Con una postilla di B. Croce], 15 sett. 1910. *Il sistema della filosofia dello spirito*, 29 sett. 1910. [« Ho fatto una fermata di tre giorni a Firenze, ove vidi il Prezzolini, il Calderoni, l'Amendola e feci la conoscenza del Soffici e di Medardo Rosso »: a B. Croce, 8 aprile 1910].

(*Fine*).

Carlo Martini

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI — Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C. - ROMA

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA » diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE ROMA, – Via del Corso, 13 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV – N. 50 – ROMA, 14 DICEMBRE 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefoni 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

L'ESPERIENZA ESISTENZIALE

COME NEGAZIONE DELL'ESSERE

L'esistenzialismo, che pure vuol essere un'ontologia e una metafisica, è soltanto una fenomenologia. Il termine « essere » lo si trova nei titoli delle opere più significative (di Heidegger, Marcel, Sartre), ma poi tutto si riduce a « descrivere » l'essere e, di fatto, il *Dasein*, cioè l'uomo, l'esistente: una antropologia al livello del fenomenologico e dello psicologico. L'esistenzialismo abbonda di analisi di questo tipo, alcune veramente notevoli, anche se non di rado la finezza trapassi nel ricercato (e pure nel morboso, decadente, artificioso) e l'acutezza nel sofistico e nel sottile. Comunque, su questo punto, gli spetta il merito di avere portato a dignità di problemi filosofici i rapporti concreti tra gli uomini (comunicazione, l'« altro », il « tu ») e di aver messo in evidenza (specialmente l'esistenzialismo francese) l'importanza del « corpo » soprattutto in una filosofia che si definisce esistenziale e che si risolve in una descrizione della sfera dell'umano e dell'uomo nel mondo. Anche l'esistenzialismo teologico (Chestov) e teistico (Marcel) si pone dal punto di vista descrittivo e fenomenologico senza che il problema del rapporto con Dio risulti fondato in modo che il momento teologico si presenti davvero risolutivo della problematica dell'esistenza. Tutti gli esistenzialisti promettono di fondare una metafisica, un'ontologia; le promesse sono ancora oggi promesse (e tali resteranno) e le affermazioni sono soltanto verbali, perchè l'« oggettività metafisica » di cui parla Jaspers non c'è in lui nè in altri esistenzialisti, come non c'è in Marcel, che pur parla di « sapere metafisico » o, com'è stato detto, di « metodologia dell'inverificabile », il cui limite è precisamente di non rendere « verificabile » (non empiricamente chiaro) la metafisica e di relegarla nel « metaproblematico », che si oppone al « problema », come se si potesse ancora parlare in termini filosofici (e non puramente psicologici o religiosi) di metafisica fuori e in opposizione al pensiero riflesso e come se il problema e il pensiero riflesso stesso non fossero anch'essi vita e impegno e fossero solo, chi sa perchè, estraneità e spettacolo. Heidegger, da parte sua, ci parla del bisogno dell'essere, della preoccupazione dell'essere, ecc., ma non dell'essere stesso, cioè ci parla delle reazioni soggettive del *Dasein* (esistente), ma non del *Sein* (essere). Si è che per l'esistenzialismo l'*essere non è* ed è l'esistente: e dunque parlare dell'essere, in termini di filosofia esistenziale, è parlare dell'esperienza personale di ciascun uomo: e così ogni esistenzialista che promette di dirci del *Sein* o dell'*être*, in fondo, ci racconta la sua autobiografia, ora poeticamente, ora con abbondante uso di vocaboli tecnici. Da qui quella caratteristica a cui non sfuggono, tutti, grandi e piccoli, di una ontologia che è un po' gioco da dilettanti e di un uso dei termini (essere, nulla, essenza, esistenza) superficiale e perciò disinvolto nel confondere essere, grado di essere, maniera di essere, e così via confondendo tutto ciò che una filosofia, che non si assegna come sua principale impresa di fare alla *boxe* con la logica, evita modestamente di confondere.

Come contropartita (che non compensa però la rovina di un'*ontologia senza essere*, che tale è l'esistenzialismo), la filosofia esistenziale ha il merito di aver portato in primo piano il problema dell'uomo, dell'esistente, facendo perdere alla speculazione quanto di distaccato e di spettacolare essa ha nel razionalismo astratto, nel kantismo, nell'idealismo trascendentale (tedesco) e nel positivismo, nei quali le idee e i concetti fanno tutto per loro conto, abitatori indisturbati dello stato monarchico della « coscienza in generale » o del Soggetto assoluto, in cui l'esperienza, fisica ed umana, c'entra solo come contenuto addomesticato e sempre idilliacamente docile a farsi « inquadrare », « superare », « risolvere », « calare » nelle « forme », come liquido in bottiglia. E' vero che, subito dopo Hegel, le cose cominciano ad andare diversamente e le rivolte dell'esistenza contro la filosofia speculativa scoppiano in più parti del territorio razionalistico, ma, idealismo, kantismo e positivismo riescono a soffocare le sommosse che, del resto, si presentano come ribellione dell'istintivo o dell'irrazionale, della vita nel senso biologico, piuttosto che dell'esistenza nel senso più pieno. Con l'esistenzialismo la battaglia divampa con armi nuove, adoperate sullo stesso terreno dello avversario. Infatti, l'esistenzialismo si ricollega alla tradizione idealistica (e, in qualche caso, anche positivistica), ma rimette in circolazione termini da circa mezzo secolo scomunicati come « essere », « essenza », « ontologia », « metafisica » ecc., quasi un ritorno alla tradizione greco-scolastica; ma se ne serve per costruire una metafisica ed un'ontologia « esistenziali » e non più « oggettive »; dunque risolve tutto il contenuto di quei termini nel loro senso esistenziale. Il problema dell'uomo diventa centrale come problema dell'esistente, del singolo nella sua singolarità; ma una volta che tutto viene risolto nella singolarità invalicabile ed inoggettivabile, l'esistente sormonta l'essere, l'esistenza si antepone all'essenza e la pone. E così l'esistente, dopo essersi strenuamente difeso dalle filosofie speculative e dell'« oggettivo », si accorge che adesso *esiste*, sì, e la dialettica o Dio o la Natura non lo divorano, ma, sfortunatamente, *non è*. La persona umana, soprattutto dal Settecento in poi, ha potuto contare su molti difensori, che, solleciti di salvarla e renderla autonoma e padrona, non si accorgevano che, nel momento che la « fondavano », l'affondavano e sotterravano; ma nessuno, tra tanti generosi, è mai stato, come gli esistenzialisti, un così tenace ed appassionato affossatore di essa. Nei titoli dei loro scritti, assieme alla parola « essere », non mancano quelle di « umanesimo » e di « uomo », tanta è la preoccupazione di dare un senso veramente concreto e costruttivo alle loro antropologie, ma poi si scopre che l'uomo si macera nel suo nulla in angosciata ed inutile solitudine (anche se detta saggia e virile) e che la vita con gli altri (il cosiddetto « prossimo ») è banale o mortificante o l'inferno e si conclude che, tutto sommato, io e l'altro *siamo nausea* (Sartre).

Tuttavia non si può negare all'esistenzialismo il merito di aver portato in primo piano l'esigenza personalistica, di aver posto l'uomo al centro del filosofare e anche di fronte a se stesso e alla sua responsabilità di essere il solo essere che abbia coscienza di esistere e di morire. Questa presa di posizione perentoria dell'uomo di fronte alla filosofia e della filosofia di fronte all'uomo ha fatto sì che molte esercitazioni di scuola intorno a posizioni esaurite o a problemi secondari si ritirassero discretamente nell'ombra. Bene o male l'esistenzialismo ha ricordato, al filosofo che il problema primo è quello dell'uomo, del senso della sua esistenza (da cui dipende quello del mondo), del suo destino; e non dell'uomo in generale, ma dell'uomo che è ciascuno di noi, per cui della vita e della morte bisogna parlare e non come di cose che interessano la contingenza ma non la ragione che è fatta per l'universale, bensì come di cose nostre, come la morte e la vita che sono *mie*, l'esistenza che è la mia esistenza, la filosofia che è il mio filosofare. Certo, questo ricondurre al soggetto tutta la realtà e tutta l'esperienza è motivo idealistico, ma in opposizione all'idealismo, il soggetto, a cui tutto è ricondotto, è il soggetto singolo, concreto *questo uomo qui*, per cui la totalità dell'esperienza coincide per il singolo, con il singolo stesso, cioè con la sua esperienza esistenziale: quel che è, è *mio* come punto di vista o prospettiva. Chiarire l'esistenza è chiarire tutto il senso dell'essere, che è questo senso. Ma quel « chiarire » precisamente significa « descrivere », dunque il senso dell'essere, che è il senso che ad esso dà l'esistenza, coincide con la descrizione dell'esistenza stessa. E così con due passaggi si capovolge il concetto tradizionale della metafisica e dell'ontologia: è l'esistenza che dà il senso all'essere e non viceversa; l'esistenza è il suo farsi o essere in situazione; dunque, lo essere che è il senso che gli dà l'esistenza, è tutto negli atti dell'esistenza stessa. E l'essere è morto.

Michele Federico Sciacca

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

AELURUS

Quel « civis romanus » che in Egitto involontariamente uccise un Aelurus, pagò tragicamente il fio, perchè la folla ne assalì la casa e non si acquetò finchè non lo ebbe fatto a pezzi. A loro scusante gli egiziani potevano dire che questa sorte non era riservata solo agli stranieri, tanto è vero che chiunque si fosse reso reo di tanto misfatto, fosse stato pure il padre, il fratello, era condannato a finire fra gli strazi i suoi giorni. Quando poi un Aelurus moriva di morte naturale, tutti quelli che lo avevano tenuto in casa dovevano radersi le ciglia, in segno di lutto. Imbalsamato, veniva seppellito con un cerimoniale complicato. Ma che cosa era questo Aelurus? Un gatto, sissignori il gatto, ogni gatto. Il povero romano che perdè la vita, sapeva dalle sue credenze che Diana in qualche rara occasione aveva preso forma di gatto; ma a Roma gatti ne aveva visti ammazzare e morire tanti; qualcuno anzi lo aveva ammirato in pentola. Nessuno però aveva inseguito il gatticida per avere la pelle, e nessun occhio si era presentato a lui senza l'arco più o meno folto del sopracciglio.

E questo mi veniva fatto di pensare in occasione della mostra del gatto. Qualcosa del divino Aelurus è rimasto nel gatto. E gli uomini hanno sempre onorato le bestie.

IL MEGAFONO GIGANTE

Nel suo Individual Psycology, *un tal L. M. Bora scrive: « L'Americano riesce soltanto a rappresentarsi ciò che lo colpisce con evidenza o lo tocca personalmente. Una contadina dei Balcani, un esquimese, un miserabile degli slums hanno opinioni più personali dell'Americano. Il suo ragionamento è semplice, brutale, privo di finezza. Nulla è più difficile che far comprendere un'idea nuova ad un Americano, non ha alcuna familiarità con il commercio delle idee, e sembra che, in U. S. A., un megafono gigante detti l'opinione a un solo individuo, fusione di 120 milioni di esseri ». Se l'analisi risponde a verità, non c'è davvero da star tranquilli, perchè lasciando da parte la permeabilità alle idee, il potere critico, la capacità di estrarre un giudizio individuale dagli avvenimenti, è giocoforza osservare che i megafoni giganti sono due: uno in Occidente e l'altro in Oriente. E due sono le opinioni, e contrastanti, e incrociantesi sulla nostra povera testa, ch'è tanto povera da esser sempre sola a pensare, e tanto intrattabile da non essere d'accordo neppure con se stessa. Ora comprendo perchè ogni ingiuria che ricordi il cane, offende sanguinosamente i russi e gli americani. Da noi anche il sentirsi apparentati per consanguineità ascendente al cane, muove a riso e l'espressione (penso ai veneti) è tanto familiare da diventare affettuosa.*

Il cane è l'animale più privo di opinione che conosciamo. Chi ce l'ha una opinione ride dell'ingiuria; ma chi non ce l'ha, teme da un momento all'altro di mettersi ad abbaiare.

UN TRIANGOLO SENZA VERTICI

Un uomo davvero degno d'invidia è il signor Ernesto Briod, il quale ha costruito un triangolo ch'è l'unità di misura dell'uomo. I lati del triangolo sono costituiti da tre segmenti che chiameremo: sapere, potere, valere. Che sai? che puoi? che vali? Rispondere a queste tre domande è conoscersi, dichiara il signor Briod.

La buon'anima di Pestalozzi si compiaceva nell'opporre il Konnen al Kennen, cioè il potere al semplice sapere. Un simpatico gioco di parole, il suo. Ma il geometra cui abbiamo accennato vede il potere, il sapere ed il valere in cospirazione triangolare. Prendiamo il lato sapere: ad un vertice ha il potere e all'altro il valere; mutiamo lato e prendiamo il potere, i due lati che lo raggiungono sono il valere e il sapere. Un uomo che sa, vale e può, e un uomo che può, vale e sa.

Che bella geometria, eh!

Ma in quale mondo vive il signor Briod... Non ha mai conosciuto uomini obesi d'ignoranza, circonfusi dalla potenza? Non ha mai incontrati dottissimi succhialibri, più derelitti di Lazzaro? Uomini che hanno acutissimo senso dei valori, e che non valgono nulla, pesati sulla bilancia sociale.

Se il nostro Euclide ama geometrizzare, tracci pure i due lati, ma si ricordi che essi non formeranno mai una figura piana, perchè non si toccheranno al vertice, rimanendo sempre, comunque disposti, uno iatus riservato all'ingiustizia.

Varius

LA POESIA POPOLARE DEL '300

Per comprendere nel suo esatto valore e tono la poesia popolare del secolo XIV è necessario collocare ai punti corrispondenti di una ideale scala culturale, da cui talora discende verso strati più umili, o s'innalza a forme d'arte culta. Conviene, cioè, inquadrarla in tutta la poesia del tempo, compresa quella che tocca le più alte cime. Non si possono escludere neppure due, almeno, delle « tre corone »: Dante e Boccaccio. L'aneddoto del fabbro che cantava, storpiandole, terzine della Divina Commedia è vero se non altro nel suo significato di testimonianza della fortuna che il poema sacro trovò subito presso le classi umili. Una controprova sicura l'abbiamo nei cantari toscani del Trecento, in alcuni dei quali è palese e, quasi, ostentata l'imitazione e l'inclusione di versi presi dai più noti canti della Commedia. Così, nel cantare della Madonna del Vergiù, già ricordato nel Decameron e quindi da riportarsi (anche per altre ragioni) verso il terzo decennio del secolo XIV, troviamo versi come questi:

> poi gli baciò ben cento volte il viso
> prima che 'l suo dal suo fosse diviso;

o anche:

> piangendo fece croce delle braccia
> gli disse: Signor mio, fammi giustizia

e infine:

> e dicen tutti: Per simile crimine
> ne morì già Francesca da Rimine.

Echi e riflessi di versi danteschi si trovano anche nei cantari della Guerra di Troia, che risalgono alla metà del Trecento, e in altri di tenore [illegible]. Si tratta dunque di una discesa di poesia d'arte — e quale poesia! — tra il popolo.

I due processi, ascendente e discendente, si riscontrano ben visibili anche nel Boccaccio: processo ascendente, per es., nel *Teseida*, da modi e formule stilistiche proprie dei cantari (come dimostrò Vittore Branca); processo ascendente nel *Filostrato*, come già fin dal 1913 mise in evidenza Fedele Marletta che ritrovò ottave di questo poema del Boccaccio in raccolte di strambotti popolari o popolareggianti del Quattrocento, con motivi fedelmente trasmessi dalla tradizione orale. Ancora meglio il duplice processo si osserverebbe se lo studiassimo nel Decameron; ma qui vogliamo parlare solo di poesia.

Tutto quel che abbiamo detto è bene tener presente nell'accingersi alla lettura dei *Poeti minori del Trecento* raccolti, a cura di Natalino Sapegno, nel volume decimo della grande collezione « La letteratura italiana: storia e testi » diretta da Mattioli, Pancrazi e Schiaffini: ammirabile volume, quale soltanto poteva darci uno studioso che unisse alla completa e minuziosa conoscenza della letteratura del secolo d'oro, un senso critico sempre vigile e un gusto finissimo.

Non credo di fare ostentazione di ignoranza confessando che soltanto ora, grazie a quest'amplissima silloge e al commento introduttivo alle varie parti del volume, o esplicativo dei singoli testi, ho potuto formarmi un'idea precisa della portata, del valore, della varietà e bellezza di questa poesia del Trecento, che vien detta « minore ».

Era così difficile, fino a oggi avere sotto mano i testi! Bisognava andarli a cercare in vecchie annate di riviste, in pubblicazioni esaurite o rare (che spesso non si trovano nemmeno nelle grandi biblioteche dove dovrebbero esserci per diritto di stampa), e spesso contentarsi di edizioni malfide e scorrette. Senza poi dire che il trarre dai canzonieri e poemetti e laudari e raccolte anonime di rime per musica e danza, ciò che è vivo come poesia, è fatica « che intender non lo può chi non lo prova ».

A leggere il volume cercando in esso la poesia popolare, che vi è largamente rappresentata nei suoi diversi aspetti e « generi », come si diceva una volta, vengono alla mente due considerazioni principali. La prima è che tra la poesia d'autore e quella anonima e di tono più semplice e umile non esiste una netta separazione, ma si va per sfumature, talora quasi inavvertite, lungo una scala i cui indici massimi e minimi non sono poi troppo distanti. Qui ci vien fatto di ricordare la tesi del Croce che vede proprio nella letteratura minore del Trecento l'esempio tipico del tono popolare: tesi discutibile, se si vuol tener conto di una parte almeno della letteratura anteriore, dal Novellino ai poemetti giullareschi, ma feconda per la piena comprensione della poesia del secolo XIV.

Scrive il Croce (in « Poesia popolare e poesia d'arte » p. 38): « le tre corone stavano come tre cime di montagna, con qualche piccolo colle interposto o vicino, e ai loro piedi si stendeva un piano fertilissimo, erboso, tutto cosparso di arbusti e di umili mirici, ameno e consolante quanto le tre montagne erano sublimi... Questa prospettiva, in cui il letterario ed artificioso quasi non si mostra all'occhio, e solo dominano la spontaneità della grande arte e la diversa spontaneità dell'arte umile, è ciò che fa considerare eminentemente popolare il trecento ».

La seconda osservazione è che se leggiamo questo volume di 1180 pagine cercando la poesia dov'è, o dove più brilla, senza badare agli autori e ai loro nomi, la nostra attenzione, e vorrei dire l'ago della nostra bussola, si ferma il più delle volte sui componimenti anonimi, ma di tono schiettamente popolare, oppure anche su poesie di autori noti, ma che a quel tono più si accostano.

E prima di tutto sui *cantari*: in essi vediamo il manifestarsi di una « scuola popolare » così come viene intesa nelle recenti teorie del Baldi: cioè di una produzione poetica composta su gli schemi e le formule di uno stile [illegible], il quale nasce dalla necessità della improvvisazione, ma può diventare un particolare clima espressivo.

E qui l'arte del raccontare, certo nativa di un gusto che presso il popolo toscano si trova abbastanza frequente, anche fra i contadini, si rivela con una forza, freschezza e gioia, che incantano. Ciò che sto per dire sembrerà a molti un'eresia letteraria; ma io credo senza esitazione che, in una linea di valori poetici puri, il cantare di *Liombruno* supera tutti i poemi del Boccaccio: qui è cultura e possesso di arte dello scrivere e complessa architettura, là è poesia: qui il racconto spesso ristagna o muove faticosamente, là scorre sempre spedito rapido ilare. Anche in altri cantari come nel *Gismirante* e nella già ricordata *Madonna del Vergiù* le stesse qualità brillano, se pure talvolta solo a sprazzi.

Vere scoperte di autentici gioielli di poesia è dato fare tra le rime per musica e danza: in alcuni madrigali sono delineate con una grazia e leggerezza di tocco, con una musicalità di ritmo e di verso, con una freschezza di colore e di moto veramente felici, vaghe figure di giovani donne che appaiono « in bianco guarnello », mentre, appena alzate, si lavano alla fontana o vanno a diporto lungo la riva di un fiume. L'intera visione, idealmente perfetta sta in due terzine concluse da un distico: ecco esempi di sintetismo lirico senza ombra di ermetismo. Se poi ci fosse dato conoscere anche la musica nella quale si cantavano e le figure di danza con le quali talora si eseguivano questi madrigali, ci formeremmo una idea più esatta, e più alta, di questi ignorati valori della lirica italiana.

Altrettanto può dirsi, riguardo alla scoperta di nuove gemme poetiche, per la poesia religiosa, che pur nello schema e stile della ballata profana ci presenta alcune *laude* nelle quali lo slancio mistico, la sete della divina grazia e l'anelito verso le beatitudini paradisiache raggiungono una forza e originalità di espressione veramente inattese.

In una lauda attribuita, e giustamente, al beato Giovanni Colombini da Siena, il verso d'inizio, forse preso da una canzone popolare, apre la via a un succedersi di immagini dove la metafora diventa subito figura viva, e a un continuo susseguirsi e riprendersi di moti dell'animo verso il Cielo, con una spontaneità d'ispirazione e una istintiva abilità artistica che ci conquistano.

Qui abbiamo a che fare con un autore noto, con una personalità colta; e tuttavia il tono della poesia rimane molto vicino a quello della canzone popolare da cui la lauda prende l'avvio:

> In su quell'alto monte
> è la fontana che trabocch'ella.
> D'oro si ha le sponde
> ed è d'argento la sua cannella.
> Anima sizìente,
> se tu vuo' bere, vattene ad ella;
> Non ti bisogna argento
> ovver moneta per comprar ella...
> L'anima che ne gusta
> diventa chiara più che la stella.
> La suo' dolcezza passa
> l'angelica e l'umana favella,
> L'anima peccatrice
> se ben ne beie si rinnovella.

Qualche cosa di analogo, riguardo al clima e al tono, si può dire anche per altri poeti raccolti di questo volume, e specialmente per Francesco da Barberino, Notaio, vissuto alla corte di re

(Continua a pag. 5).

Paolo Toschi

DANIEL-ROPS
STORICO DELLA CHIESA

In una recente intervista apparsa in « Les Nouvelles Littéraires », Daniel-Rops, il fecondo e ormai universalmente celebre autore di volumi, che hanno anche l'invidiato primato del successo editoriale su tutti gli scrittori francesi, ha spiegato come da brillante romanziere e saggista si è trasformato in storico della Chiesa.

Se cause occasionali furono l'invito di un editore a scrivere un volume di storia e la spontanea indignazione suscitata in lui dall'ordinanza tedesca che obbligava gli ebrei a portare come distintivo una stella gialla, in realtà quella suggestione corrispondeva a qualche cosa di più profondo e a una vera vocazione di storico. Da molti anni, egli aveva constatato nella sua esperienza di studente e professore, una evidente anomalia della cultura occidentale. Mentre, cioè, si riconosce da tutti che la nostra civiltà ha il suo fondamento su tre pilastri: il pensiero greco, l'ordine romano, la metafisica e la morale ebraica-cristiana; nelle nostre Università, mentre si dà sufficiente sviluppo al contributo di Atene e Roma, ciò che deriva dalla Bibbia è del tutto trascurato. Daniel-Rops si è proposto, nella misura dei suoi mezzi e delle sue forze, di colmare quella lacuna.

Il suo primo volume frutto di questa scelta, fu *Histoire Sainte - Le Peuple de la Bible*, che sta per raggiungere la 30ª edizione. Studiando la storia del popolo della Bibbia, Daniel-Rops ha visto il seguito del suo compito. Per quanto grandissimo, il messaggio di Israele era incompleto; la sua storia sfocia inevitabilmente in quella del Messia, del Cristo, la cui attesa era stata, per duemila anni, la speranza di Israele.

Nacque così *Jésus en son temps* che sta per toccare la 50ª edizione. Ma la storia di Cristo nel suo tempo lascia chiaramente vedere che quell'argomento è inseparabile dalla grande realtà storica, che prolunga fino a noi il Messaggio di Colui che ha detto: « andate ed evangelizzate tutte le nazioni »: la Chiesa. Così la eccezionale metodica attività di Daniel-Rops ci ha dato prima: *L'Eglise des Apôtres et des Martyrs*, poi *L'Eglise des temps barbares*, di cui ci siamo occupati altra volta in questo giornale.

Ora l'editore Fayard ha pubblicato il terzo volume: *L'Eglise de la Cathédrale et de la Croisade*, mentre l'Autore prosegue la sua fatica intorno agli altri volumi che devono completare questa meravigliosa storia: *La Renaissance et la Réforme*, *L'Eglise des Temps modernes* e *L'Eglise des nouveaux apôtres*.

Nel precedente volume *L'Eglise des temps barbares*, Daniel-Rops aveva narrato come sei secoli di mirabili sforzi sostenuti dalla Chiesa, nei tempi della barbarie, siano stati coronati dal successo. La Chiesa aveva con S. Agostino, dato all'umanità le basi della ricostruzione; con S. Benedetto, aveva fornito le nuove classi dirigenti e, per seicento anni, non aveva cessato di favorire la rinascita della civiltà, inviando i suoi missionari tra i barbari, convertendo i re, accompagnando quella fusione di popoli da cui doveva nascere l'Europa.

Con pazienza e coraggio, con fede e speranza, la Chiesa aveva protetto i germi della cultura e dell'arte; infaticabilmente, di generazione in generazione, aveva adempiuto a quel compito, prendendo in mano i destini del mondo, insegnando i propri comandamenti insieme a quelli della civiltà, dando agli uomini il sentimento della comunanza del loro destino, il senso dello sforzo umano, la certezza di collaborare alla grande opera della Cristianità, a quella unità che l'Impero non garantiva più. Con le sole armi spirituali la Chiesa era riuscita a formare un tipo di uomo e una forma di civiltà che, con tutti i suoi difetti, fa onore all'uomo.

A metà del sec. XI il terrore dell'aggressione barbara è cessato e l'umanità cristiana, uscita dalle tenebre invernali, vive allora la sua primavera. I tre secoli, che vanno dalla metà dell'XI alla metà del XIV, rappresentano l'epoca più ricca, più feconda e, sotto molti aspetti, la più armoniosa che abbia vissuto l'Europa. Periodo straordinariamente ricco di uomini e di avvenimenti, in tutti i domini, esso manifesta l'istinto del fervore creatore e la profonda esigenza di spingere la carovana umana verso l'avvenire. Gli uomini dell'Occidente, dopo aver presa coscienza degli sforzi compiuti nel passato, intraprendono la loro opera creatrice, semplice e forte. Si costruiscono le Cattedrali, si parte per la conquista del Santo Sepolcro, si discutono nelle Università i maggiori problemi, si dilata la conoscenza del mondo, si elaborano nuove forme politiche. E' l'epoca delle grandi Cattedrali gotiche e degli affreschi di Giotto, della mistica di San Bernardo e di San Bonaventura, della Somma teologica di San Tommaso, delle Chansons de Geste, delle opere di Ruggero Bacone e di Dante.

Poche età possono gareggiare con questa che, in tutti i campi del pensiero e dell'azione, presenta personalità di primo piano con una abbondanza quale non si è ripetuta. Accanto ai grandi Santi e filosofi, agli artisti di genio, ai creatori di tecniche, agli uomini di Stato e capi militari, tutte le categorie più elevate sono rappresentate da nomi cui ancora oggi l'umanità offre il proprio omaggio. Epoca ordinata ed equilibrata nella quale le istituzioni politiche e sociali sono sulla misura dell'uomo.

Tutta la società è letteralmente dominata dal Cristianesimo nella sua organizzazione politica, sociale, economica e morale e la narrazione di Daniel-Rops che si svolge in 800 dense pagine, è ricca di meravigliosi ritratti delle principali figure che hanno incarnato tutti gli aspetti del Cristianesimo medioevale. Non mancano certo, nel giro di questi tre secoli, contrasti e lotte profonde; ma queste differenze non vincono sull'unità essenziale costituita dal comune sentimento della vita e del destino, dall'accettazione degli stessi principî, delle stesse certezze e speranze. Anche i conflitti portano il segno della grandezza.

L'età barbara aveva messo in luce quella che Berdiaev ha chiamato « la contradizione permanente tra la dignità del Cristianesimo e l'indegnità dei Cristiani »; questa contradizione durava ancora, ma lo spirito di riforma trionfa con l'opera di Gregorio VII, S. Bernardo, S. Francesco, S. Domenico e Innocenzo terzo.

Il tentativo di porre fine alla collusione tra il temporale e lo spirituale determinava il primo grande conflitto del tempo, quello della relazione tra potere spirituale e potere temporale. Problema di tutti i tempi, insolubile praticamente perchè, forse, è nella condizione dell'uomo che tra lo spirituale e il temporale ci sia tensione.

La vittoria della Chiesa sull'Impero sarà apparente, perchè il movimento comunale, la nascita della borghesia e delle nazioni porrà in modo sempre più aperto il senso dell'opposizione. Se la Chiesa si era appoggiata sui giovani Stati contro l'imperatore, le nuove monarchie cercavano di imprigionare la mano che si era posata su di loro e la grande tesi dell'unità del mondo cristiano veniva a urtarsi contro il sentimento nazionale.

Costante e grandiosa in questi secoli l'attività della Chiesa nella sua opera di carità, di creazione di ospedali e ospizi; continuo lo sforzo di porre fine a ingiustizie e errori, che facevano parte della vita corrente, insegnando il rispetto della persona umana, condannando l'usura, sostenendo il « giusto prezzo », introducendo la « pace di Dio », la « tregua di Dio », condannando « ordalie » e il duello, battezzando le armi dei guerrieri con la Cavalleria. Proseguendo nella sua missione di maestra dei popoli essa ha fatto beneficiare della cultura masse sempre più numerose, creando nuove scuole in tutti i centri e, sopratutto, creando le Università, centri di vita intellettuale intensa, dove i grandi spiriti si affrontano in appassionate discussioni, dove influssi complessi provocano azioni e reazioni.

•

Ma quanto la società medioevale portava in sè di vigore creativo, di spiritualità profonda, di possibilità tecniche, essa lo ha espresso nella Cattedrale: frutto di pazienti attese e di grandi speranze, esse sono i fiori della perfezione che ci fanno comprendere la civiltà che le ha create. Se non restasse altro monumento di quell'età, esse basterebbero a farci comprendere quel mondo in tutto ciò che ha di essenziale; essa è la Bibbia di pietra, la casa del popolo. La Cattedrale appare nello stesso momento della Crociata, fatto mistico, questo, espressione eroica di una fede pronta al sacrificio, risposta dell'Europa all'appello di Dio. Questa pagina di storia di due secoli si concluderà in un fallimento disastroso, ma essa dava alla Cristianità la coscienza della propria unità, dell'esistenza di una superiore unità di cui il Papa era il Capo.

L'espansione del Cristianesimo sul piano politico e spirituale portava alla riconquista della Spagna e alla lotta contro le eresie. Con la Crociata e con l'Inquisizione la Chiesa abbatteva un pericolo mortale, per sè e per la stessa civiltà di cui era il sostegno.

Ma il rinascere e moltiplicarsi delle eresie nel mondo cristiano sopratutto di eresie che assumevano il carattere di rivendicazioni morali, di giudizio contro la Chiesa docente, di preteso

(Continua a pag. 5).

Ulisse Pucci

SECONDO OTTOCENTO

GIOVANNI MARRADI

« Poeta mero » fu dal Carducci chiamato Giovanni Marradi, livornese, del quale vogliamo fare menzione nella ricorrenza del 1° centenario della nascita. Verseggiatore di facile vena con momenti di limpida poesia priva di sonore esteriorità e di decorative eleganze, egli ebbe un buon quarto d'ora di celebrità, e fu, sino ai primi di questo secolo, considerato quale uno dei migliori rampolli venuti su all'ombra della quercia carducciana. Carducciano fu qua e là il piglio di questo cantore di intimi affetti e di bellezze della natura, e poi infine di fatti e figure della storia d'Italia e dell'epoca garibaldina. E il fiero vate lo ebbe certo tra i più cari e lo riconobbe poeta dalla ispirazione semplice, ma dal commosso umano accento. Dal canto suo, il Marradi si compiaceva di essere stato fra i primi ad infondere nel cuore dei giovani il culto e l'ammirazione per Carducci. Chè il Marradi fu per un decennio insegnante di lettere nei licei, nominatovi da Ferdinando Martini, e poi dal '94 fino alla morte (avvenuta nel 1922) Provveditore agli Studi nella sua Livorno.

Dei suoi anni giovanili gli avvenne di far ricordo, egli stesso in una pagina ormai rara: « In pochi mesi — egli scrisse, nel ricordare l'avversione dei suoi parenti alla carriera letteraria cui egli si sentiva chiamato — mi preparai alla licenza ginnasiale, feci il corso del liceo in Pistoia e in Livorno, dove ebbi preside Giuseppe Chiarini, che mi amò come un padre, e poi gli studi di lettere all'Università di Pisa e all'Istituto Superiore di Firenze. Quivi conobbi, per mia ventura, Severino Ferrari e Guido Biagi e gli altri condiscepoli valorosi, coi quali fondammo il periodico letterario *I nuovi Goliardi*, che durò per tutto il nostro ultimo anno di Istituto Superiore e che ci valse la grande benevolenza del Carducci, del Bartoli e di altri illustri, mentre ci attirò l'antipatia di Augusto Conti, nostro professore di filosofia. Questa antipatia era più specialmente diretta contro di me, che nel periodico avevo assunta una parte più battagliera e più anticattolica. E ne ebbi fastidi e difficoltà, specialmente agli esami. Di lì, andai pellegrinando per parecchi ginnasi municipali, amatissimo dai miei scolari, ma odiato dai *Padri coscritti*, perchè in scuola osavo leggere le prose del Mazzini e le poesie del Carducci ».

Mazziniano e carducciano, egli fu però sempre fuori da ogni professione e attività politica. La sua vita fu spesa per la scuola e per la poesia.

I suoi vari volumetti di canti — da *Canzoni moderne* a *Fantasie marine*, da *Ricordi lirici* a *Nuovi canti*, a *Ballate moderne* — rividero la luce nel complessivo volume delle *Poesie*, pubblicato nel 1902 dal Barbèra di Firenze. Da quelle pagine ci si manifesta in modo particolare un poeta dagli spiriti pronti a coglier gli spettacoli più vari della terra e del mare, le gentilezze colorate del paesaggio toscano che egli amò in sommo grado e di fronte al quale il canto del Marradi s'impennò talvolta di un'ala fremente di spazio e d'armonia. Paesi e marine ebbero in lui un certo gusto musicale che piacque ai nostri padri e fece di lui uno dei poeti più ammirati, tra quelli di seconda linea. E di quella sua *natura* musicale egli si compiacque sino a scadere spesso nella decorosa verseggiatura che molto concedeva al suono e alla sua suggestione esterna. Ha ben detto il Galletti che egli aveva il sentimento musicale delle cose, « una vena di canto larga e sonante, la quale volentieri s'indugia nella lusinghiera dolcezza dei suoni e si compiace della propria fluidità ascoltando la sua voce variamente ripetuta dell'eco ».

Tuttavia, il meglio del Marradi va cercato là dove egli si fece a dare una voce alle bellezze naturali, nelle commosse sillogi descrittive, tra pauiche e paganeggianti nell'aura dei modi carducciani; e certe sue ballate son degne di contare tra le cose più belle della nostra lirica del secondo Ottocento, come quella « Quercia abbattuta » ancor oggi meritevole di ricordo e di ammirazione, per la freschezza di un'intuizione che si tradusse in una rappresentazione perfetta.

Non ebbe, invece, il Marradi il sentimento della storia che si fa poesia, che ascende alle altezze fantastiche dell'epica, come in un Carducci.

Così, le sue famose *Rapsodie garibaldine*, che procurarono al Marradi la maggior risonanza e godettero al loro tempo del più largo favore, restano nella zona delle nobili verseggiature sorrette dalle suggestioni di una esteriore risonanza, anche se abbiano momenti di commossa esaltazione. I nostri nonni e i nostri padri se le ricantarono con trasporto e se ne inebbriarono come d'un vento di autentica poesia.

Sono gl'inganni, i nobili inganni, del bel suono e della calda parola. A lui il d'Annunzio rivolgeva, in un famoso sonetto, l'esortazione a considerare « divina » la parola (« O poeta, divina è la parola ») e il verso come la totale aspirazione d'un artista (« Il verso è Tutto »).

Il Croce, in uno dei suoi saggi, si fece anni fa a definire la « posizione » di questo poeta, del quale riconobbe i meriti, nell'additarne le debolezze e quel « parer poeta » anche nei momenti in cui poeta non fu.

Ma oggi, nei vari incroci delle poetiche degli ultimi trent'anni, la poesia del Marradi non potrebbe aspirare a molti suffragi. E la sua nobile figura ci appare confinata in un angolo del quadro letterario del secondo Ottocento, nella sempre più discreta luce della discendenza lirica carducciana.

Guglielmo Lo Curzio

IL MANTELLO DI CEBETE

Più che gusto della narrativa dovrebbe dirsi istinto di narrativa, quando si vede che qualche dotto, qualche studioso di scienze filologiche, noto nel mondo culturale per la sua sicurezza ed esattezza, sente a un tratto il bisogno di parlare di sè, della propria vita e delle creature della sua vita in modo intimo e commosso.

E a dire istinto non si sbaglia, perchè l'illustre filologo di cui si parla, Manara Valgimigli, aveva già spesso dato prova della sua facilità e genialità narrativa, così tra le righe, in margine alla maggiore sua attività. Ma ritrovarlo ora, tutto lui, in una raccolta di impressioni autobiografiche o di simile natura (*Il mantello di Cebete*, Mondadori 1952), induce a sorpresa gradita.

Sono ricordi, gentilezze, malinconie, fantasia e amori vari, impressioni paesistiche, specialmente alpine, raffronti artistici o letterari, tutti ridotti a una unità poetica e interiore, abbeverata in un sottile umorismo ma non mai caustico o sornionamente distratto come era, in tali casi, l'umorismo panziniano.

Vi sono tipi e figure esterne e figure interne, ed ambedue sono collegate con un filo di simpatia e di umano soggettivismo. C'è un curioso barbiere di Giosuè Carducci scoperto a Caprile, il quale narra particolari poco noti intorno al grande poeta. Ma il barbiere non è che un pretesto per narrare la gioia di camminare o di vedere. Il dotto professore si rivela ad ogni momento poeta, perchè c'è in lui l'anima del ragazzo: il suo alpinismo non è un fine a se stesso, una mania sportiva; è un mezzo per raggiungere una sua libertà, un'evasione dal triste e grigio quotidiano: « Ho nel mio sacco quello che basta. E non ho fretta. Se sono stanco, se bello è il luogo e c'è acqua vicina, se l'ora è serena e caldo il sole, mi fermo: dietro un sasso che mi ripari dal vento mi spoglio mi asciugo mi lavo mi cambio; bevo un tè caldo o un sorso di grappa; riguardo la mia pipa che non abbia intoppi e sia netta, la carico e l'accendo; e mi sdraio al sole. Non meditare, non ricordare, non fantasticare; stare così e non ascoltare esclamazioni ammirative, chè i monti, i gloriosi monti stanno lì dall'eterno e non ne hanno bisogno ».

Valgimigli cerca nei luoghi alpini le scoperte dei luoghi nascosti. Gli consigliarono una volta per luogo di villeggiatura il famoso Siusi ma gli parve troppo pieno di folla e a pochi chilometri di distanza scoprì Castelrotto, posto ideale: paesaggio con un'altitudine sui mille ma di dolci colline; quieto, agevole, riposante, domestico e modesto. « Chi veramente ama la montagna non può sentirsela a ridosso dalla mattina alla sera, creste, picchi, ghiacciai e nevai con la loro prepotenza e solennità. Come se a uno, perchè innamoratissimo delle odi barbare del Carducci, gli recitassero odi barbare del Carducci ogni momento, risponderebbe: cara signora, oggi preferisco la Vispa Teresa. O come uno che fosse costretto a mangiare e a dormire nella Galleria degli Uffizi; gli viene uno starnuto mentre mangia o la notte deve scendere dal letto, non sa pover'uomo dove voltarsi. Fa piacere, la montagna, andarsela a cercare quando se ne ha voglia, e riconquistarsela ogni volta ». Anche in questa modesta confessione c'è l'ampia insofferenza dell'uomo che, attraverso lo studio e la cultura, è riuscito a scrollarsi di dosso ogni incrostatura superficiale e sentirsi libero e franco nella sua indipendenza spirituale.

Corrono insistenti poi i ricordi della sua lunga vita di insegnante; scuole medie inferiori, scuole medie superiori, università. Ricordi alcuni molto lontani quando da Napoli si faceva in terza classe la traversata, un po' dormicchiando sotto coperta, un po' girottolando sopra a guardare il mare e le stelle, con 15 lire; quando, prima d'entrare in porto a Messina, si vedeva davanti spiegata la superba costruzione della Palazzata. E poi i ricordi della Messina di dopo, in seguito alla grande tragedia del terremoto. E più recentemente tutto nuovamente sommerso, in quella città, dalla furia degli uomini peggio che trentacinque anni prima dalla collera degli Dei.

A questa vita di professore, di professore medio e universitario (Valgimigli dice sempre « maestro di scuola ») va continuamente il ricordo ed anche al simbolo che questa vita ha riassunto per diecine e diecine di anni. Il libretto ferroviario di impiegato dello Stato, col suo bravo numero 17142 (« un multiplo del tre; subito al principio un nove in tre figure, poi un sei, poi come sull'orlo di un crinale montano un quindici, duplice multiplo del cinque e del tre »). Col tempo, quel libretto e ormai logorato, le cernierette son cadute via, la pelle sbucciata, i bordi rosicchiati e slabbrati, l'oro delle scritte tutto sbiadito. Dopo tanti viaggi, Messina, Lucca, Spezia, Lucera, Padova, dopo tante mani di controllori che lo hanno sfogliato per ogni verso, esso è ridotto a un pietoso avanzo. E Valgimigli protesta che gli venga tolto, andando in pensione, questo libretto in cui c'è tutta la sua vita, la sua vita privata con le sue creature che aprirono gli occhi a lui, al mondo e poi li richiusero, e c'è anche la sua vita di cittadino che dallo Stato ebbe un lavoro e di questo lavoro fu ambizioso e lieto. Lasciategli il caro ricordo o inesorabili burocrati dei ministeri: « Io non voglio diventare uno qualunque. Sono stato maestro di scuola e voglio essere e rimanere, anche ufficialmente, quello che sempre sono stato. Se mi si chiede una tessera di riconoscimento, questo mio libretto ha da essere, 17142, non un vile passaporto e una più vile carta di identità ». Ma si rassegna: « Lo so. Stolido e vano rimpiangere e desiderare. Avranno ragione anche loro. E così sia ». Cara semplicità questa, nel sapere dalle piccole cose, dall'umile oggetto trarre una ragione di poesia e di vita.

Troppo lungo sarebbe il farsi condurre con tale simpatica guida attraverso tutte le impressioni raccolte di natura, di paesaggio, di tramonti, di albe, di primavere e di autunni. Ricordiamo fra le più pungenti il delicato motivo delle viole raccolte il giorno dei funerali di Carducci e scivolate, mentre chiudevano la cassa; custodite per tanti anni gelosamente e restituite sul feretro della figlia di lui Beatrice nel gennaio 1951 e all'appassito profumo di codeste violette si rinfrescano per contrasto i famosi e commossi versi: « O nata quando su la mia povera — casa passava come uccel profugo — la speranza... ».

•

Ma più commossa di tutte le altre è la pagina che dà il titolo alla raccolta, *Il mantello di Cebete*, rievocazione della dolce compagna della sua vita, della famiglia perduta quando tutto era vivo nella casa viva, quando tutto veniva a poco a poco fatto, raccolto, conservato, per costruire una casa, una saldezza di esistenza. Un giorno, la gentile donna fu lieta d'aver potuto comprare dalla casa Frette quattro lenzuoli: un antico desiderio appagato: « Se uno si ammala... e poi ce ne vuole anche qualcuno di più... Sì, dico, da portare via con sè ». « Era lì con noi — conclude il nostro poeta — la figliora che mi stava correggendo le bozze del *Fedone*. Alzò gli occhi e mi guardò: Già, disse, l'ultimo lenzuolo, l'ultimo mantello: il mantello di Cebète ». (Cebète, il personaggio del dialogo platonico).

Vita vissuta, accettata nelle gioie e nei dolori con pensosa riflessione a cui è certo gioia il poterla rivivere e far rivivere nella parola. E ben si possono concludere queste righe di recensione riportando il frammento di Alceo dal Valgimigli stesso tradotto in questo volume: « Molto ho sofferto. — Sopra il mio capo. — sopra il mio petto canuto. — versa profumi ».

Ettore Allodoli

● E' in progetto la costituzione dell'Associazione Nazionale Critici d'Arte Radiofonica presso il Centro Italiano di Studi Radiofonici. Essa ha lo scopo di guidare all'ascolto e alla scelta dei migliori programmi della Radio Italiana il vastissimo pubblico degli ascoltatori, il cui numero supera quello del teatro, del cinema, del concerto, dell'opera lirica e dello sport nella loro somma complessiva. L'Associazione si prefigge di incrementare sulla stampa una specializzazione di cui si sente in gran parte la mancanza. I critici specializzati in questo ramo, che attualmente militano sulla stampa italiana, sono, in ordine alfabetico: Vladimiro Caioli (*Idea* - Roma), Giorgio Candini (*L'Avvenire d'Italia* - Bologna), Riccardo Cessi (*L'Avanti* - Milano), Vincenzo Di Maria (*Cammino* - Catania), Daniele Fabbri (*Iniziativa* - Roma), Guido Guarda (*L'Osservatore Romano* - Città del Vaticano), Maria Luisa Khuri-Obeid (*La Gazzetta di Novara*), Ermanno Maccario (*La Voce d'Italia* - Parigi), Gennaro Magliulo (*Il Mattino d'Italia* - Napoli), Anna Luisa Meneghini (*Ridotto* - Venezia), Giuseppe Negretti (*Gazzetta Padana* - Ferrara), Osvaldo G. Pagani (*Giovedì* - Roma), Alberto Perrini (*La Fiera Letteraria* - Roma), Mauro Pezzati (*Il Nuovo Corriere* - Firenze), Corrado Pizzinelli (*Il Corriere Lombardo* - Milano), Gino Pugnetti (*Il Popolo Nuovo* - Torino), Mario Rinaldi (*Il Messaggero* - Roma), Antonio Santoni-Rugiu (*Teatro Scenario* - Roma).

● La radiocommedia *Displaced Persons* di Vito Blasi e Anna Luisa Meneghini, opera segnalata al Premio Radiofonico Internazionale Italia 1951, ha battuto ogni primato di trasmissioni all'estero. La radiocommedia, che ha per soggetto una brillante ed acuta satira della burocrazia internazionale, è stata tradotta in dieci lingue e programmata fino ad oggi, oltre che dalla RAI, da numerose emittenti in Gran Bretagna, Svezia, Norvegia, Danimarca, Finlandia, Olanda, Germania, Principato di Monaco, Svizzera, Francia, Spagna, Egitto, Canadà, Sud Africa, Australia.

● E' uscita in questi giorni un'antologia di brani, scelti da tutte le opere (la maggior parte delle quali, com'è noto, furono tradotte in italiano) dello scrittore tedesco Hans Carossa. L'antologia, pubblicata dall'editore Lattes di Torino, col titolo: « Aus des Dichters Werken », ha lunghe note di carattere estetico, psicologico e linguistico e un'esauriente introduzione di Bonaventura Tecchi.

● Mentre nella collana « Storia e vita » della Editrice Cappelli è in preparazione un'opera di gran mole, che richiede lunga preparazione, ossia la « Storia di Casa Savoia » di Fernand Haiward, sta invece per apparire la « Vita di Tommaso Salvini » scritta con amore ed esperienza filiale da Celso Salvini in forma di completa biografia del grande attore e insieme di vasto panorama della vita politica e teatrale della seconda metà dell'800.

CARLO CARRÀ INCISORE

La bella e completa esposizione dell'opera grafica di Carlo Carrà alla « Calcografia Nazionale di Roma » organizzata con amoroso fervore, e appartenente a quella fortunata serie di mostre di incisori moderni che mantengono viva l'attenzione degli amatori e della critica sulle fortune (tutt'altro che transitorie) dei « peitres graveurs » è, innanzi tutto, il palese ringraziamento dovuto al celebre nostro pittore per aver donato allo Stato, e, quindi alla Calcografia, un bel gruppo di rami originali, tra i più significativi dell'opera sua: e mi si lasci ripetere l'augurio che ciò serva d'esempio ad altri.

Oltre tutto: chi non si sentirebbe orgoglioso di sapere che i suoi rami incisi sono custoditi in quella storica raccolta dove si conservano gli originali d'un Salvator Rosa e d'un Piranesi?

Ma la rassegna di stampe e disegni di Carrà, che ha ottenuto (come era da attendersi) vivo successo di pubblico e di critica, ha importanza particolare per chi voglia considerare la sua opera grafica come testimonianza della sua arte pittorica e notare gli sviluppi assai spesso indicativi dei problemi che l'artista si è posto.

Perchè, come avviene in coloro che non fanno della incisione una esclusiva manifestazione d'arte, insistendo sul mezzo tecnico talvolta oltre le preoccupazioni più valide dello stile, anche le stampe di Carrà sono riconoscibili per la loro aderenza piena alla sua pittura: quella tale pittura che, tra i molti saggi perspicaci, si ebbe la migliore valutazione critica dalle pagine di Roberto Longhi per la monografia dello Hoepli (1945).

L'introduzione al catalogo della Mostra e lo scrupoloso elenco cronologico ci serve ottimamente da guida nello scandire i tempi di questo ingegno alle prese col bulino, con gli acidi, con il lapis litografico, con il semplice e pur sempre prestigioso carboncino. E cerchiamo di farci un'idea delle posizioni assunte da Carrà di fronte al problema del bianco e nero.

Ci accolgono prima di ogni altra cosa le litografie recenti che l'artista ha eseguito copiando alcune delle sue più note pitture metafisiche: il « Gentiluomo ubriaco » (1916) la « Solitudine » (1917) « L'Amante dell'ingegnere » (1921). Queste copie inevitabilmente « libere » anche se vogliono fermare il ricordo di uno dei momenti più tipici di Carrà, hanno per noi un interesse storico-critico, ma, direi, non precisamente « artistico »; infatti, come riandare a quel tempo in cui i disegni dell'artista, allo unisono con le sue pitture, erano così « scritti » e quasi lineari, così lontani dalla commossa e talvolta patetica maniera di disegnare di questi ultimi anni? E' ovvio che quando un'artista copia sè stesso o trasferisce la sua opera in altra tecnica (ciò che avveniva anche a Rembrandt) crea di necessità un'altra opera, sensibilmente diversa, che non offra di fronte alla precedente, che un appiglio compositivo e, per così dire, mnemonico: tanto più quando si tratta di scavalcare parecchi decenni della propria attività, ritornando ad un momento del passato che, per quanto logicamente concatenato alle forme dell'oggi, tuttavia è stato riassorbito nel fatale sviluppo dell'esperienza pittorica.

Tra le altre stampe, che recano varie date di momenti importanti nell'arte di Carrà, ve ne sono alcune veramente belle che vanno poste in relazione sopratutto con il periodo 1925-1930, che si esprime con tanta forza nella celebre « foce del Cinquale » (1928) della Galleria d'Arte Moderna di Milano. Un periodo in cui rampolla quello che fu, dal Longhi, felicemente definito un « impressionismo mentale e non fenomenico ».

L'efficacia di questo moto della fantasia che, tenuto a bada dalla visione metafisica, tuttavia covava sotto la cenere come un antico fuoco romantico di ascendenza lombarda, si sorprende subito nelle acqueforti di mare, di spiaggia, con quelle baracche squadrate, ma dai limiti imprecisi, come corrosi dal vento, oltre le quali appare spesso una vela a triangolo (la « Vela » di Carrà) che è come un personaggio misterioso, acutamente indicativo sul vasto e procelloso mare.

In tali incisioni che anche tecnicamente offrono il maggiore interesse è più che mai vivo lo stile dell'artista il quale giunge ad esprimere senza alcun residuo quell'amore di sintesi e quel mordente e pur misurato chiaroscurare che, nelle pitture, si affermava nei limiti slabrati e quasi corrosi della forma, attraverso una pennellata grezza ma non « sfatta » e, dunque, costruttiva. Come nella pittura l'artista realizza l'insieme quasi in un bassorilievo scalpellato duramente, anche quando si tratti di paesaggi, così nell'incisione sentite che il segno largamente inchiostrato finisce col provocare una sorta di rilievo degli oggetti che però sono immersi, tutti, dall'aguaglianza del tratto, in un clima unitario, serrato e coerente.

Più tardi, sopratutto nelle litografie, il chiaroscuro « macchiato » che talvolta richiama i disegni del Piccio o gli abbozzi del Ranzoni, cede in parte ad un pittoricismo più aperto ed imprevisto: ma anche qui non bisogna cedere all'illusione superficiale, all'effetto grafico: ci si accorge, infatti che tali composizioni si riallacciano a tele come « Madre » (1944) della collezione Colongo di Biella, testimonianza d'un sentimento romantico della forma che ci riporta oltre Daumier e Delacroix.

L'opera grafica più nota di Carrà era quella che si riferisce ai saggi illustrativi per Rimbaud e altri poeti « decadenti » o simbolisti: ma più recentemente il gusto illustrativo di questo pittore (così poco « illustratore » nel senso comune della parola) ci ha offerto i disegni di alcuni episodi del « Don Chisciotte » nei quali i rapporti con i romantici francesi si fanno più evidenti, seppure, a guardar bene questi fogli, la ricerca dell'artista punta sempre sull'isolamento dell'immagine nel contesto della scena: cioè sull'effetto plastico, anche se talvolta allo stato di abbozzo. La figura del protagonista acquista, oltre la deformazione immancabile, ormai, all'eroe del Cervantes, un certo valore spettrale, dovuto, sempre, direi, alla esigenza « metafisica » di Carrà che permane anche quando lo stile grafico si fa più mosso o addirittura largamente accennato.

In ciò, mi sembra, va intesa la continuità del mondo espressivo del nostro artista nel quale (oggi lo possiamo riconoscere meglio) l'esigenza « romantica » innata, configurandosi in aspetti silenziosi e surreali non si vestiva di panni esteriori, ma veniva a confermare sè stessa come necessità soggettiva, così affine al « je ne sai quoi » del romanticismo letterario, pittorico, musicale.

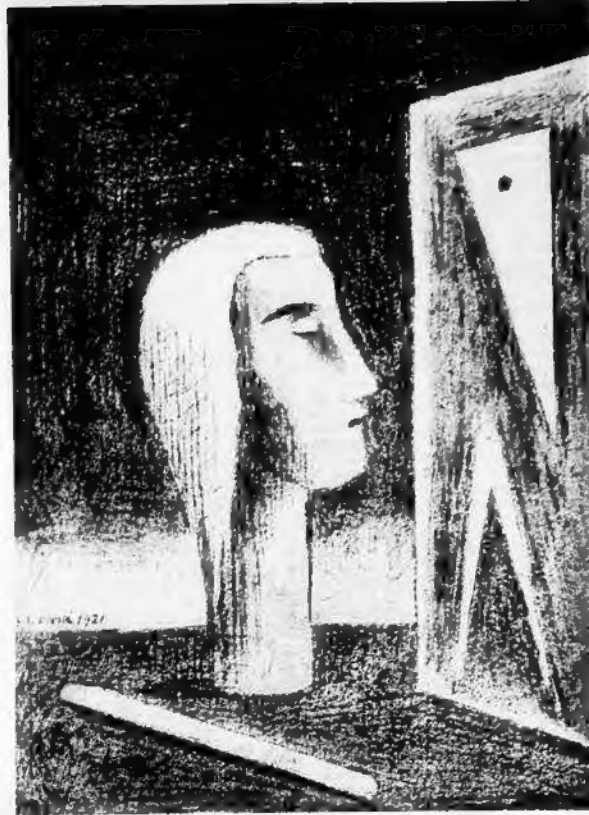
Si veda, dunque, l'interesse d'una rassegna grafica estranea all'ipotetica « storia » dell'incisione considerata in sè: proprio un'attività non specializzata, ma spontaneamente praticata, talvolta persino nella semplicità dei mezzi tecnici ai quali fa ricorso, è in grado di illuminare e di chiarire il più vasto mondo dell'artista: appunto come se sfogliassimo un album segreto dove il pittore va tracciando le linee essenziali delle sue composizioni o mettendo in carta i primi abbozzi di un dipinto.

E spesso ci accade che nella concentrazione dei mezzi espressivi limitati al segno che scalfisce una lastra di rame, più intimamente ci è dato di cogliere l'essenza poetica dell'opera d'arte.

Valerio Mariani

Carrà – « Donne al lago »

● Il terzo volume dell'Epistolario di Alessandro Volta (Edizione Nazionale - In 4 pagg. XXIV-576 - L. 5000 - Zanichelli Editore) comprende le lettere scritte dal 12 agosto 1788 al 1° aprile 1800 (di cui, centonovantacinque scritte dal Volta, centoquarantasette a lui indirizzate, i venti sul Volta).

Arricchiscono il volume dieci appendici informative e diciassette tavole fuori testo.

Carrà – « L'amante dell'ingegnere » (1921)

LUNGO DISCORSO PER CARLO BO

(N.d.r.) Più che un attacco, queste pagine ci sembrano un'invocazione appassionata. Non si capisce bene perchè Pento chieda in essa l'attenzione di una critica ostentatamente disistimata; non si intende perchè non combatta realisticamente la supremazia degli avversari fondata, almeno, sulla priorità, e la tirannia che dipende dal possesso dei posti chiave, raggiunto con il tempo (e perchè non anche con particolari meriti e fatica?). Accettata la supremazia come un fatto storico, Pento e i suoi saprebbero di doverla spiantare con un altro fatto storico, se a tanto saprà assurgere (come auguriamo) il loro fatto estetico. Realisticamente suggeriremmo al Pento di non mendicare ammissioni dall'avversario, il quale (in grazia di che cosa?) dovrebbe distruggere se stesso: pensiamo che Pento e i suoi dovrebbero combattere prima per il Parnaso e, dopo, per la R. A. I.

Imparziali ed estranei ad ogni tendenza, pubblichiamo senza avallare; ma se ci si obiettasse che la pubblicazione è già un patrocinio, dovremmo riferirci alle parole con cui F. Carnati apriva il suo articolo su « Poesie » di Borgese (Idea, n. 48 e 49). Si ammetterà che, quando un movimento trova campioni e argomenti di tal peso (ed anche Pento fa la parte sua), il patrocinio del duello diventa un titolo d'onore: sempre che si combatta ad armi cortesi.

All'insegna di un nuovo e ancora oscuro editore, G. Spagnoletti ha varato una nuova collezione di poesia, *Campionario*. Del cui programma, da tempo egli ci aveva dato notizia attraverso i periodici: un volumetto ogni mese. Seguiva l'elenco dei primi dieci nomi. Quali vi aspettavate che fossero? Tenuto conto dei precedenti di costui, sarebbe stato troppo facile presagirli. Nè potevano essere altri da quelli che egli ha prescelto: Luzi, Parronchi, Ungaretti, Betocchi, lo stesso Spagnoletti, Gatto, Sereni, Bertolucci, Caproni, Pierri.

Il primo libretto è già stato sfornato. Quello di Luzi. Carlo Bo, recensendolo ne *La Fiera letteraria* del 16 novembre 1952, in una specie di discorsetto introduttivo, di riposte e tuttavia innegabili intenzioni polemiche, dopo di avere riportato i dieci nomi, afferma di aver insistito di proposito su di essi (non sappiamo in che modo si possa insistere, con la semplice citazione *una tantum*) « per arrivare subito a una constatazione d'ordine storico e, cioè, che la poesia ancora valida ha una luce che ci porta assai indietro negli anni ».

E' bastato al Bo imbattersi in una ennesima collana di poesia per trarre, intorno ai nomi che costellano l'iniziativa dello Spagnoletti (i quali, ripetiamo, dovevano per forza essere quelli, e non altri), nientemeno che un'illazione d'ordine storico, ma lasciata, come è consuetudine di C. Bo, nella sfuggente indeterminatezza delle cose non spiegate, non ragionate, non circostanziate o documentate; e di colpo abilmente trasporta, mediante l'accorto nesso del *cioè*, nella validità — la sola oggi esistente — dei testi di costoro: da identificarsi in una particolare « luce », la quale ha il potere di portarci molto indietro nel tempo (in queste ultime parole è da far consistere, forse, la troppo vaga indicazione del presunto riferimento storico).

Tutto questo è di una inconsistenza (logica) fin troppo palese. Poichè alla identica stregua — di validità storica ed artistica — dovrebbe essere riguardata, per i ricorrenti, non nuovi nomi di cui essa si fregiasse, ogni altra collezione poetica. Anche, dunque, dell'indirizzo opposto a quello che lo spagnolettiano *Campionario* rappresenta.

Che cosa c'è stato tra quegli « anni » ed oggi? Il recensore si affretta a dircelo: « c'è stata la guerra, c'è stato quel curioso dopoguerra aperto su un mare di propositi di rivoluzione e di rinnovamento e le cose non sono cambiate ». Ah, le cose non sono cambiate! Bo, a questo punto, ha creduto di dover parafrasare la notissima frase di R. Serra, laddove tutti sanno che infinite cose sono invece tragicamente mutate. Ma è ovvio che egli intendeva ridurre la sua perentoria, dogmatica e, come al solito, non argomentata nè documentata asserzione al puro ambito della poesia. Come se, avendo tutto un mondo morale, per effetto di un cataclisma bellico, subito un radicale rivolgimento, quest'ultimo non avesse dovuto necessariamente ripercuotersi nell'arte, nella poesia, che, dello spirito dell'uomo, è la espressione più essenziale e palpitante. Ma, tanto, la poesia per Bo è l'*assenza*: il disumano astrarsi e sconfinare della mente nel cielo assolutamente imperturbato delle divinità epicuree, che l'eco dei nostri spasimi non può mai raggiungere e toccare.

E' d'altronde proprio sicuro l'articolista che neppure un iniziale rinnovamento, in codesto vessatissimo campo della lirica contemporanea, non sia stato operato da parte di coloro che la passione di una verità *estetica*, intimamente scaturita dalle proprie fibre d'uomini — oltre che dal loro stesso senso della poesia —, convalidata altresì, in definitiva riprova, sotto l'incalzare del dolore recente, ha messo dinanzi a un impegno severo, che comporta sacrifici innumerevoli, perdite di vantaggi pratici momentanei, laceranti compromissioni, e dal quale essi tuttavia non intendono minimamente deflettere? Il Bo s'informi meglio, ovvero faccia un più approfondito esame di coscienza.

Ma ben altro che l'atteggiamento dell'autoseverità e dell'umiltà che indaga il vero, questo critico sa imporsi. Chè egli si ostina a discorrere di una « conferma » (sempre di quella certa storica validità) su cui egli puntava e che « in un certo senso » (quale mai?) gli piace ritrovare « qui pienamente soddisfatta ». A parte l'intima contraddizione tra quel restrittivo « certo senso » e l'illimitata apertura dell'avverbio « pienamente », la *conferma* che il Bo si attendeva, forse per un oscuro processo del subconscio, ha finito per prendere l'aspetto istintivo del desiderio, della brama, chè infatti solo quando si tratti di voglia può propriamente adoperarsi l'aggettivo « soddisfatta ». Siamo su un terreno tutt'altro che critico, in cui operi la obiettiva e serena indagine dell'intelletto. E' già, invece, il terreno insidioso degli istinti e delle passioni irrazionali.

E quel che più schiude adesso, e tradisce tutto intero il panorama della segreta passionalità dell'articolista, è questa frase, la quale ha il sapore schietto e impetuoso dell'incoercibile confessione, posta ad apertura del periodo: « Lo dico con una leggera presunzione di piacere ». Mai forse il Bo, nel dichiarare le proprie intime reazioni, è stato sincero come questa volta. Solo che qui l'interno moto è un po' complesso, ed ha istintivamente cercato, quasi ad annebbiarsi o ad attenuarsi, nello stravolgimento di significato che si tenta di imporre al primo termine, la forma di questa endiadi impossibile: « presunzione di piacere ». E', in definitiva, un nascosto movimento di piacere, in perfetto accordo e connessione coll'accentuato senso di brama interamente soddisfatta, ed inoltre combinato con un sentimento di « presunzione », dove il culmine della sincerità di C. Bo, proclive a confessarsi, è di colpo toccato.

Ed ecco il seguito: « Un motivo di intima soddisfazione, ma anche un modo di disagio e di scontentezza ». Tutto a un tratto si è fatta in noi un po' di luce. E ci siamo detti: « Sta a vedere che l'impulso della sincerità e della verità, il quale, nonostante tutto, talora quasi inavvertitamente si tradisce e si sbenda, si è ora fatto anche più aguzzo, addirittura spietato, e l'ha costretto ad ammettere l'infiltrarsi nel proprio intimo, di un malessere provocato dall'inevitabile riconoscimento di qualcosa che è nel frattempo maturato, al di fuori del suo ambizioso desiderio e delle sue abitudini mentali. Ma le parole che seguono ci hanno fatto subito amaramente ricredere; e in esse indicata l'esatta ragione di questa sua scontentezza: « i poeti giovani del nostro tempo, salvo rarissime eccezioni, salvo qualche nome e qualche figura che non possono organizzarsi in storia o soltanto in gruppo, sono gli stessi degli anni 38-40, e tutta gente che si avvicina ai quarant'anni ». Il generoso « modo » (perchè non « moto »?) di intimo disagio ha dunque radici nella constatazione amara che i poeti giovani validi di oggi sono rimasti pochi, sono gli stessi del fortunatissimo biennio 1938-40 (quelli, cioè, dell'elenco spagnolettiano. Ma a Bo è tuttavia sfuggito che M. Pierri è un acquisto recente: di questo dopoguerra); e che successivamente non ne sono arrivati altri in compatta pattuglietta, alla maniera dei primi. Solo qualche figura isolata, incapace di storicità e priva di quel senso dell'organizzarsi in sodalizio, che invece non è mancato ai dieci. E codesto « qualche nome e figura » dispersa, a quale dei due fondamentali, storicamente e dialetticamente validi orientamenti della lirica contemporanea accade al Bo di assegnare? Se alla scuola ermetica, non ha senso il dire che costoro non possono organizzarsi in gruppo, poichè il gruppo organizzato, non fosse altro che per l'implicita affermazione dello stesso Bo, da tempo esiste e funziona egregiamente; volerneli tener fuori a viva forza, perchè ultimi arrivati, sarebbe cruda ingiustizia. Se, all'opposto, l'assegnazione ha da aver luogo entro i termini del realismo lirico, quello che Bo asserisce non è affatto vero: la realtà è ben altra, egli lo sa benissimo, e non vale che egli faccia finta di ignorarlo. Miglior partito sarebbe stato per

Continua a pag. 6.

Bortolo Pento

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA POESIA RELIGIOSA ITALIANA CONTEMPORANEA

Gravi i rischi di ogni antologia e più gravi quelli di una antologia della poesia religiosa data l'equivocità del termine che si presta a interpretazioni tanto diverse. V. Volpini (*Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea* - Vallecchi) si è attenuto a un principio di generosità e nell'inclusione dei poeti e nel numero delle poesie chiamate a rappresentarli. Noi riconosciamo validità al principio, convinti come siamo della antica sacralità di ogni vera poesia, anche se ci saremmo meno fatti adescare dal nome di Dio scandito a tutte lettere che non sempre è stigma di presenza ma talora esorcismo contro l'assenza. Shakespeare aveva stupendamente alluso al dramma col suo: « To name is to destroy / To suggest is to create ». E del resto quel nome quanto è difficile a pronunciarsi con dignità! sì che il calarne il calore nella rappresentazione del mondo e nella esteriorizzazione di se stessi è sovente testimonianza della virtù per eccellenza cristiana che è l'umiltà.

Non diremo con Macrì che « ogni nostro poeta è intimamente cattolico » perchè questo significherebbe snaturare equivocamente il termine ma è indubbio che, prima o poi, la poesia genuina incappa nel raggio di Dio, si sente guardata dall'alto, si misura alla Sua ombra. La storia dell'uomo mediterraneo è satura di divino e finisce sempre per ritrovarsi nel suo solco antico per adagiarvisi o per contrastarlo ma pur sempre prendendo forma da esso.

Contro le accuse dell'estetica idealistica d'impoeticità della religione e della fatale monotonia del suo accento noteremo che qui dentro non v'è poeta che si confonda con l'altro, come purtroppo in tante altre antologie avviene e che i dati accomunanti i quali talora stabiliscono familiarità fra le poesie non risalgono alla specifica natura del sentimento religioso bensì alle ascendenze culturali identiche, agli echi dei maestri non interamente riassorbiti e che poi sono i tre o quattro di ogni altra poesia comunque qualificata invece che religiosa.

Le presentazioni dei poeti non sempre tengono conto della totalità attuale dello scrittore in predicato, prese come sono talora da saggi non recenti, e non sempre sono spoglie di quel tono incomiastico sproporzionato alla problematicità dei valori, oggi in contesa che è caratteristica frequente del discorso critico dei contemporanei sulla contemporaneità.

L'antologia prende storicamente le mosse dalla poesia postdannunziana e aggruppa i poeti in due gruppi di valore puramente distributivo: quelli che si sono maturati entro il periodo fra le due guerre e l'ultima generazione. Abbiamo così lo stimolo a rifare su questa nota che non è del resto singolare come potrebbe sembrare perchè la decantazione dell'accento poetico è intimamente connessa con l'impostazione del problema spirituale, la storia della nostra ultima poesia, da Papini ai giovani delle leve più recenti. Non è forse possibile rispondere in assoluto con un'assoluzione o una condanna, ci manca ancora il distanziamento necessario e la problematicità investendo simultaneamente le cose dette ed il modo del loro comunicarsi, impone una prudenza estrema di giudizio. Ci disconviene sia l'accento tetro delle Cassandre che quello fatuamente entusiasta dei profeti ottimisti ma a cuore tranquillo si può constatare e prevedere che il tempo non ha operato e non opererà in questo settore una falcidia maggiore che negli altri. Anzi ci pare d'avvertire questo ordine di affetti, questa corrente di comunicazione, più sottratti al capovolgimento violento e subitaneo del gusto quasi che la sete d'eternità che comunque esprimono garantisca dalla consueta usura cui l'effimero e la temporalità carnale sono esposti. Immunizzazione che ripaga degli accresciuti rischi che ogni escavazione profonda dell'io ed ogni allacciamento delle linfe sotterranee con quelle celesti, comporta.

Siamo dunque grati al Volpini che ci permette di percorrere in un itinerario con ventuno stazioni la storia un po' del sentimento religioso quale si è esteriorizzato nella nostra poesia in questi ultimi quarant'anni in cui tanti e tali sono stati gli attentati subiti dall'uomo e le sue ribellioni che sulla sua storia il nome di Dio implorato o reietto, non ha conosciuto occasi, per quanto prometeici fossero i suoi conati e deliberati i suoi rifiuti della speranza. Questi poeti nella varia modulazione di quel nome appunto ci testimoniano come la dialettica della storia più recente dell'uomo sia costantemente aperta ad accogliere Dio e non come ipotesi mentale o ideale vagheggiamento ma come sofferta e ineliminabile presenza.

•

Ecco la voce di G. Papini non invecchiata ma di un'austerità troppo scontrosa per il gusto attuale diffidente della salute classica e delle confessioni senza margini di silenzio, quasi in sospetto di declamazione nella tornita denuncia del dramma interiore. Accanto gli sta l'anima sorella di D. Giuliotti meno preziosa e più popolaresca, la cui scabra superficie svela, contro luce, una commozione e un candore quasi d'intatta puerizia. Fuori delle forme chiuse in cui sanno ancora adagiarsi con venustà antica i due toscani, Cl. Rebora si cerca nel lungo racconto, nella prolungata introspezione, ai confini della prosa da cui lo salva la costante tensione drammatica. Testimonianza la sua fra le più persuasive per intima coerenza di sviluppi e per il rigoroso filtraggio delle esperienze culturali del primo ventennio del secolo. Cristo è stato donato ad Fugarelli dal dolore, dall'incapacità di trovare una ragione di sufficienza logica e di giustizia alla vita del mondo, rimanendo per sempre però il volto di un'ipotesi più che una sicura conquista teologica, un appagato riposo del cuore. Con A. Barile si denuncia anticipatamente un'esigenza così vivamente ascoltata dalla giovane poesia d'oggi: la rivincita del canto e lo sfociare fuori dell'esasperato individualismo per recuperare la comunione coi fratelli in una religiosità estatica e serena. Nella colta poesia d'impianto solidamente tradizionale di A. Grande l'invocazione e il dialogo con Dio non sono di natura mistica ma rispondono ad un'esigenza d'interna dialettica, denunciando più un impegno mentale che un rapimento del sentire. Con G. Betocchi la religiosità si sostanzia inequivocabilmente di cristianesimo vissuto e ricupera la rara virtù del racconto, dell'accoppiamento felice della vastità corale del respiro con la sommessa autobiografia senza scadimenti sensibili del tono lirico. Con Quasimodo siamo ad altra sponda: Dio non è più che il nome del mistero, della solitudine radicale dell'uomo, della morte, il che non toglie che la sua evocazione coincida coi momenti più intensi della fantasia drammatica del Nostro. In U. Fasolo si precisa ed accentua l'esigenza di comunione con gli uomini che dalla socialità si dilata spontaneamente alla religiosità e più diretto si rileva l'impegno di svincolare la lingua dalla aulicità tradizionale per attingere la duttile discorsività necessaria a un colloquio diretto col mondo e le sue creature. Due voci femminili: Barbara Tosatti e Antonia Pozzi. Più umile, disadorna, ritenuta la prima, più letterata e morbida la seconda: nel colloquio Barbara consuma il suo orgoglio e si consegna misticamente svenata all'Agnello. Antonia assorbe nella diafanità celeste del suo fantasticare una erragonda religiosità ideale di creatura senza pace. Luca Ghiselli ci sembra non trascendere il documento di una crisi giovanile nella cui problematicità culturale s'innestò ad un certo momento, per coerenza, anche il versante spirituale, senza che mai si precisasse in termini sicuri. Con A. Parronchi ci spingiamo nel vivo delle sabbie mobili dell'oggi: recente l'inserzione dell'istanza religiosa nel composito e raffinato ordito della sua poesia e prematura quindi una valutazione del suo peso.

La violenza verbale, le contaminazioni biblico-monachistiche, l'incandescenza fantastica di A. Corsaro, l'ebrezza adorante e l'azione redentrice del mistero d'iniquità del mondo da parte del Verbo in D. Turoldo, la francescana comunione al dolore del mondo e la amara lamentazione di Gherardo del Colle, l'arcanismo metafisico e la serrata dialettica di interiori conflitti di Paolo Wenzel, la confidente freschezza e la cristallina catarsi di M. Guidacci, il commento umile eppure intenso dei misteri cristiani di G. Cristini, la scabra laude e la partecipazione profonda della vita dei poveri di D. Dolci, la castigata preghiera e l'assorta pateticità di U. Marvardi, ci offrono, come altrettante facce di un prisma, le possibilità attuali di partecipazione dell'anima umana al mistero divino. E ci è di conforto a bene sperare per il domani la esigenza, più o meno avvertita da tutti, di frangere l'arida corteccia del solipsismo e di riavviare un dialogo umano col mondo. La rigida aristocrazia del verbo poetico può sperare di salvare la sua singolarità senza decadere alla polemicità discorsiva, solo permeandosi della luce dello spirito, solo sostanziandosi d'amore. Caduta la prevenzione carducciana (« fra l'aspirazione cristiana e la poesia v'è odio ») e il crociano rifiuto (« gli animi ascetici non hanno torto di esorcizzare la poesia ») resta a questi e agli altri poeti che s'aggiungeranno di vincere le residue diffidenze, con l'impegno totale della loro missione di uomini e della loro vocazione di poeti, dimostrando che, al di là di conciliabilità e repugnanza, fra poesia e fede sussiste un grandioso mistero di fraternità.

Marcello Camilucci

VETRINETTA

COLLI - COMELLI - JACOB - MUSA - NARDINI PORTA MUSA - PRAZ - WILLIAMS

Francis Williams: *Ernest Bevin, The Portrait of a great Englishman* (London, Hutchinson, 1952), 21 scellini.

Era quasi naturale (era, comunque, inevitabile per la stessa inaccessibilità dei documenti governativi, per la chiusura ermetica degli archivi del Foreign Office), era quasi naturale che l'ex-direttore del *Daily Herald*, per opera di Bevin appunto, sorto a tiratura ingentissima grazie al capitale (49% soltanto) dei sindacati e all'abilità tecnico-editoriale-amministrativa della Odhams Press e del suo compianto gerente, Lord Southwood, facesse argomento di questa biografia non tanto il secondo, e, fondamentalmente, unico Bevin, ministro del lavoro con Churchill e ministro degli esteri con Attlee, quanto il *primo* Bevin, l'organizzatore sindacale infaticabile, che, sessantenne, era, ormai, alla vigilia del pensionamento, quando iniziò, improvvisa, inattesa, una vita politica destinata ad essere, a un tempo, la causa e il simbolo — all'interno e all'estero — del rovesciamento e rinnovamento delle fortune del Regno Unito.

Ma l'interesse del volume non ne scema o ne soffre, in quanto lungo i decenni della sua attività sindacale, e nel breve periodo della sua attività di politico laborista, fra il crollo dell'agosto 1931 e la partecipazione al potere il maggio del 1940, Bevin andò maturando le premesse tattico-ideologiche della sua successiva opera di statista, i fondamenti delle sue prese di posizione anti-intellettuali ed antiminoritarie.

Consapevole, tanto più dopo gli scacchi dello sciopero minerario e dello sciopero generale del 1926, che la politica è forza, e che la forza deriva non dalle avventure del sovversivismo comunistico e barricardiero, ma dall'organizzazione paziente, progressiva, rigida e tollerante a un tempo, Bevin si trovò naturalmente ad avversare i « profeti disarmati » del pacifismo ginevrino in epoca di minaccioso riarmo dittatoriale, ma, quanto desideroso d'una alleanza con Mosca, altrettanto fu risoluto a combattere gli amoreggiamenti paracomunisti, o *Front Populaire*, di elementi sinistrorsi alla Bevan o destrorsi, ma « intellettuali », alla Cripps (per non parlare d'una delle sue bestie nere, il Laski).

Egocentrico, semi-analfabeta, ignaro di ogni lingua che non fosse la sua, e ignorantissimo d'ogni stile che non fosse il *jargon* dei sindacati, lo descrive il biografo, non senza, talvolta, una punta di affettuosa malignità o di critica ironica. Ma inflessibile (oltre che in un suo appassionato internazionalismo, sindacale ancor più che socialista) in quella ch'egli definiva, massima e prima delle virtù « sindacali », la *loyalty*, l'obbedienza ai propri capi liberamente eletti (donde, il disprezzo per ogni intrigo corridoiatico di parlamentari, per le manovre che, prima e dopo l'avvento del governo laborista, furono organizzate contro il presidente del consiglio, e quand'anche fosse offerta a lui Bevin la possibilità di succedere a Attlee); ed altresì l'obbedienza che alle minoranze s'impone dei deliberati della maggioranza, concluso con un voto il libero e democratico dibattito.

Nasce di qui, avverte il Williams, in Bevin ministro, l'avversione agli « intellettuali senza radici », all'avvento della repubblica d'Israele, od a problemi troppo sottili per la sua mente di pratico e di moralista, ma non di storico: ad esempio, Israele, appunto, e Trieste. Ma nascono anche, oltre il miracolo, il simbolo, di questo figlio postumo di contadini della West Country, insediatosi, suo malgrado, al Foreign Office, la prontezza di visione e d'azione per trasformar il generico discorso ministeriale di Harvard nella realtà del piano Marshall, e il coraggio nello imporre al proprio paese la rinunzia alle chimere imperiali, nell'ottenere dagli Stati Uniti la europeizzazione mediterranea ai termini della dottrina di Truman, e dalle nazioni democratiche il Patto Atlantico.

La biografia di Francis Williams non insegna quale fu, individualmente, quasi direi: quotidianamente, la parte di Bevin all'elaborazione di questa politica, la politica post-bellica del mondo libero. Ma insegna come Bevin, per diverse vie, e in tutt'altri campi, si fosse preparato a perseguirla: e come abbia appreso, fra i travagli della sua agitata esistenza di povero, quella che, nella prefazione al volume, Attlee definisce la prima e maggiore delle sue virtù: il coraggio morale.

PIERO TREVES

•

Wladimiro Comelli: *Storia di due rughe*. Milano, ed. Ceschina. L. 950.

Questo giovane romanziere ha in fondo all'animo dolcezze romantiche, ed ama l'amore: la freschezza dell'idillio condiviso; ma cerca di mascherare questo suo romanticismo dietro un certo numero di volute sgrammaticature, per fare « parlato », (e questa è difesa superficiale e del tutto vana) e dietro molte eleganti battute di spirito. Per portare il più gran numero di queste battute, è messo in scena un personaggio apposito, che spesso è divertente, ma presso cui la consistenza della caratterizzazione non è pari alla *species* esterna. Ad ogni modo, hanno un carattere plausibile e riconoscibile il protagonista maschile (buon ragazzo, impulsivo e di generoso sentire) e anche la protagonista femminile, quando finalmente compare: una fanciulla tenera, innamorata, fedele, come nei romanzi d'un altro tempo. E questa è arte sincera presso il Comelli, ed è — in questo tempo nostro — la sua inaspettata originalità. Felice in modo particolare, per es., è proprio il finale, — un finale « a lieto fine ». Beninteso questa poesia dell'idillio è nettamente ambientata nel nostro doglioso dopoguerra, e ne trae elementi di concretezza.

Al. C.

•

Bruno Nardini: *La terra di Nod*. Firenze, ed. Vallecchi. L. 500.

Bruno Nardini è un poeta limpido, che in forma composta — solenne, ma d'una solennità formalistica, non esteriore, bensì scaturente dal profondo, dall'intensità umanissima del sentimento espresso — dice il suo aderire ad una visione religiosa e cristiana della vita, riportando la sofferta esperienza del mondo moderno, il nostro tormentoso senso d'una Storia troppa colma di deviazioni e di errori, nel mito epico della più remota antichità — Caino che uccide, Caino che si rifugia nella terra di Nod, Caino che fonda un nuovo popolo, Caino vecchissimo che parla profeticamente e tristemente ai suoi figli prima di morire... —, e facendo sfociare ogni conscia mestizia nella consolatrice fiducia del conclusivo avvento dell'Amore. « ... La nuova umanità / è munita di pietra e di coltello. / Strapperanno all'artiglio delle madri / i figli acerbi, indosseranno / vesti dorate e lenti saliranno / come immensi pavoni / le scale dell'altare. Ivi il coltello / nelle morbide gole immergeranno / mentre le turbe atterrite / canteranno le lodi del Signore... ». Gli endecasillabi regolari e pieni, ma felicemente « corretti » dalla compagnia di qualche elusivo novenario, creano una musicalità d'una compattezza non vacua. Pochissime le espressioni un po' laboriose e non spontanee, di gusto un tantino « modernistico », ch'erano alquanto più numerose nel precedente volume *Variazioni del sangue*. Un poeta che matura evolvendosi nella giusta direzione, d'una espressività schietta e senza fumisterie. Un poeta.

Al. C.

•

Mario Praz: *La casa della Fama*. Napoli, Ricciardi.

Saggi di letteratura e d'arte. Precede *Della storia letteraria*, saggio letto (in inglese) al XXI Congresso del Pen Club, a Venezia nel settembre 1949.

Sono « occasioni » offerte, quasi sempre, dalla lettura di libri (in maggioranza inglesi): pagine gremite di notizie sempre interessanti e qualche volta rare o molto curiose, scritte con quella arguta finezza che è il dono di Mario Praz.

Libri di questo genere sono interessanti. Il lettore di qualche sensibilità in margine a queste letture, così denso in così varie direzioni, può giungere a interessanti approdi.

Il Praz è anche uomo di molto equilibrio: nostro contemporaneo, ama giustamente l'arte dei nostri giorni, ma non condivide certe modernissime aberrazioni (del gusto del sentimento della logica): « quel clima d'irrequietezza, di dubbiosità, di confusione, di liquidazione fallimentare cantato da Eliot nella *Terra desolata*, e ormai provvisto di un'etichetta e d'un nome, psicologia della crisi »; « La maschera di legno dipinto della Costa d'Avorio, con gli occhi protuberanti come due sigari accesi e la bocca sporgente come uno schiacciapatate, ce la siamo messa un giorno sul volto a cuor leggero, noi Europei. Attenti che ad essa non finisca per modellarsi il volto, e tutto quello che c'è dietro quel volto ».

Le « occasioni » a volte sono date da libri assai curiosi (e non meno curiosa, attorno ai loro margini, la glossa del Praz): come ad es.: *Theory of the Leisure Class* di Thorstein Veblen, o *The History of Underclothes* di C. Willett e Phillis Cunnington; o *Anatomy of English Chair Types. A Scientific Classification of 18th Century Domestic Styles*, di J. N. Loring.

In questo libro, argutamente sospirante la Fama (vedi l'Introduzione) vi sono anche accostamenti davvero impensati: Whitman e Proust (p. 262). Notevole il saggio su *Gli interni di Proust* (p. 267); gustosissimo, nell'intarsio barocco, il capitolo su *Il sogno di Polifilo* (p. 177).

Elegante l'edizione.

C. MARTINI

•

Max Jacob: *Meditazioni religiose*. Brescia, Morcelliana.

I « Confidenziali » della Morcelliana si sono arricchiti delle *Meditazioni religiose* di Max Jacob. Tradusse Elvira Cassa Salvi, che premise al volume una interessante introduzione, che inquadra queste « meditazioni » nel complesso dell'opera letteraria del povero Jacob. Bella anche la prefazione dell'abate Maurice Morel. Da queste pagine liminari esce un ritratto suggestivo di Jacob: « figura tipica e quasi leggendaria della *bohème* surrealista, Max Jacob è come un eroe di un racconto fantastico ».

Clarliero, mondano, spiritoso, astrologo, saltimbanco, occultista, mistificatore...; ben curiosa è la figura, nella prima metà della sua vita, di Jacob. Poi (fu un giorno del 1909) gli apparve un angelo sul muro di casa sua: e ne fu folgorato. Si convertì. E d'allora scrisse pagine di grande consolazione: che meritano d'essere conosciute. Scrisse alcune liriche religiose, ricolme di una dolcezza struggente e quasi sovrumana. La poesia divenne per lui una preghiera (non nel senso un po' equivoco, e teorico, del Brémond): una « ricerca dell'eterno ». (Nel 1915 ricevette il battesimo: gli fu padrino Picasso, che gli regalò una *Imitazione*).

Nella sua opera, massime in queste « meditazioni », si sente, accanto alla tristezza dell'uomo che sa di essere cenere (« *pauvre bête humaine* »), la gioia d'essere approdato alla riva sicura della Fede. Come gridano, come esultano queste pagine. « La Santa Comunione: è il Paradiso » - « La traccia di Dio nella mia vita è incancellabile » - « Quale felicità di vedere la remissione dei peccati, il dono del pentimento, il dono quotidiano dell'Ostia e la speranza della vita eterna » - « Da trent'anni, non ho passato un giorno solo senza scrivere la mia meditazione. Ho poi ceduto uno ad uno questi fogli, e ho così aiutato, pare, alcune conversioni ». E pregava fino alle lagrime per tutti coloro che soffrivano.

Una delle sue ultime parole: « Ringrazio Dio del martirio che incomincia ».

La bestialità tedesca lo ha assassinato.

C. M.

•

Giuseppe Colli: *Il Cielo dell'Isola*. Torino, Momenti.

Giuseppe Colli è un poeta-artista: le sue poesie sono la descrizione limpida, serena, semplice, dei sentimenti dell'anima umana e degli aspetti più comuni della vita.

Dalle piccole cose, come possono essere il picchiettio della pioggia e il cadere della neve, l'autore sa risalire, con rara finezza psicologica, a quei sentimenti dell'animo umano che più si avvicinano all'argomento specifico e sa trarre, con lo stile dei poeti di classe, profonde riflessioni e fruttuosi insegnamenti.

Nelle poesie che il Colli presenta nel suo « Cielo dell'Isola » il lettore vede e sente quello che vede e sente l'autore, e nel *Tranvai alla periferia*, sono davanti poveri ragazzi che si trastullano o quelle « cordate di variopinti panni » che il Colli ha intravisto in tutti i loro molteplici significati; nella *Corrida* vede il toro dibattersi furiosamente per sottrarsi alla morte che incombe e vive la pena e il dolore del momento cruciale.

In tutte le poesie del Colli, alita una piena accettazione del destino, la rassegnazione nel dolore, la pacata visione anche della morte: questa ci sembra l'intima essenza che si può scoprire attraverso alle righe de « Il Cielo dell'Isola ».

ATTILIO BARATTI

•

Carla Porta Musa: *Il tuo cuore e il mio*. Ed. Macchia.

Più che di un romanzo, si dovrebbe parlare per questo libro di un diario: ricordi dell'A. che, fin dai suoi teneri anni, si intrecciano tra loro e sono tenuti insieme da un delicato e dolcissimo filo: l'amore della scrittrice per il padre. Non vi è quindi una trama, dei personaggi cioè, di cui si narrino le vicende e si scandaglino i sentimenti: vi è solo un colloquio tra due persone: una figlia, un padre. E a poco a poco, davanti agli occhi ci si snoda la vita della N. nella sua semplicità, i primi anni di scuola, le prime gioie, ma anche i primi dolori, la morte dei nonni. Gli anni continuano a scorrere sul tenue filo dei ricordi, ed ecco il primo battito del cuore: e nel racconto del suo primo amore l'A. ha saputo darci un vero saggio della sua arte: « Ti sfiora una mano e il contatto ti scuote tutta; ti guarda negli occhi e dentro ti senti il sole. Improvvisamente quello che prima contava non conta più. Nessun affetto ». Sono due pagine in cui noi tutti possiamo rivederci e ritrascorrere i nostri momenti: momenti in cui sembra che la realtà e il sogno si sfiorino. Ed ecco nascere la passione per l'arte: Gozzano. Ma la Porta Musa, con la sua spiccata personalità, è riuscita a non cadere nei bamboleggiamenti sentimentali così comuni agli innamorati del poeta piemontese.

IVANA BIELLI

•

Olida Musa: *Incontri*. Milano, « Accademia ».

L'illustre e compianto scrittore Vincenzo Errante, maestro inimitabile nel tradurre, presenta ai lettori ciò che la giovane poetessa Olida Musa tradusse dai poeti d'Inghilterra e di Grecia per la grande Antologia della lirica universale interpretata in versi italiani, *Orfeo*.

Sono liriche scelte con intelligenza critica dall'opera di Eliot, Katherine Mansfield, Robert Bridges, Kipling, Hardy, W. Blunt, Hopkins, Thompson, Arnold, Coleridge e Longfellow, e interpretate con squisita sensibilità poetica in belli e armoniosi versi.

Olida Musa rivela, non solo una seria preparazione linguistica, pure un'acuta disposizione critica, arricchite da una fresca vena poetica. Doti che le consentono di avvicinarsi con rispetto all'opera dei maggiori poeti moderni d'Inghilterra e di interpretarne, con gusto e proprietà, le bellezze poetiche.

Conclude l'agile volumetto una luminosa appendice di poesie tratte da alcuni lirici greci. Olida Musa ha ben appreso l'insegnamento dell'illustre Maestro.

ENOTRIO MASTROLONARDO

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in Vetrinetta non esclude una successiva recensione più ampia.

LUNGO DISCORSO PER CARLO BO

Scorcio di Napoli intorno al 1830 (da G. Spelanzon)

Bortolo Pento

GLI UMILI NELLA NARRATIVA

DEGLI EPIGONI MANZONIANI

Gaetano Mariani

PER UN SECONDO TEMPO DI CONRAD

Marco Forti

BAUDELAIRE E LA MADRE

Piero Bigongiari

CRISTIANESIMO E MISTERI

Paolo Brezzi

INCONTRO CON DON CHISCIOTTE

L'editore Danesi ha avuto l'ottimo proposito di offrirci una cartella di dieci tavole a colori con la perfetta riproduzione di pitture di Luigi Surdi dal « Don Chisciotte » del Cervantes (1) e, sfogliando le suggestive illustrazioni, rinasce vivo il ricordo del nostro primo incontro con Don Chisciotte: fu all'Università, ora è una trentina d'anni, nell'aula del vecchio palazzo Carpegna, in cui l'indimenticabile maestro Cesare De Lollis teneva un corso appunto, sul libro immortale dello scrittore spagnuolo.

Dalla sua parola, che appena qualche saggio più immediato e fresco (come le pagine sugli scrittori francesi dell'ottocento) può pallidamente rievocare, sorgeva a poco a poco sul fondo contra-

Luigi Surdi - Don Chisciotte (1952)

stato e denso della Spagna cinquecentesca e del drammatico periodo in cui visse lo scrittore, l'allampanata e pur viva, allucinata figura del cavaliere errante, con la prosastica, inseparabile e umanissima compagnia di Sancio, tutto buon senso (ma anche materialità) di fronte alla fantasticheria e all'idealismo protervo del suo signore.

E la ricostruzione critica, unita al commento letterario e filosofico del gran tema ideato da Cervantes, ci trovava già pronti ad accogliere le osservazioni perspicaci sulla vanità dei tentativi di illustrazione grafica di questo poema in prosa, già colorito con mano insuperabile dal suo autore, sicchè più facilmente potevamo considerare l'autonomia di quelle immagini sorte, sotto lo stimolo del celebre libro, dal pennello o dalla matita degli artisti dal Seicento ad oggi, e quanto mai fallaci apparivano i tentativi di gareggiare col testo letterario nella verosimiglianza documentaria degli ambienti e dei costumi come fece (e non solo per il Don Chisciotte) troppo spesso Gustavo Doré, quando si lasciò andare a seguire strettamente le parole di Cervantes piuttosto che (come pure gli riuscì nelle figurazioni più sbrigliate e romantiche) ascoltare un suo istinto di favoleggiatore grafico.

Una tale autonomia risulta singolarmente dai dipinti di Luigi Surdi che ci danno, ora, un « Don Chisciotte » passato attraverso un gusto tra popolaresco e teatrale, e cioè perfettamente in rapporto con lo stile del pittore. Chi non ricorda di lui quelle gustose scene di teatrini popolari, con le figurette degli attori in maschera illuminate in pieno dalla luce della ribalta, mezze affacciate al rosso sipario, con le grandi ombre proiettate in qua e in là per tutta la tela?

Ma anche: chi non ricorda i paesaggi tempestosi di Formia e di Gaeta, con le case sbocconcellate dal tempo e dalla salsedine, sul punto di crollare in acqua? Altrettanto vivaci, evocative e fantasiose, nate dal gusto spontaneo del « capriccio » ci sembrano queste tele tratte dal « Don Chisciotte »; ma esse contengono qualche cosa di più caratteristico e interessante in rapporto all'autore e alla sua umanità.

Luigi Surdo è, come si sa, napoletano: ma napoletano, per così dire, « integrale », e cioè di un'autentica natura rampollata sotto il sole di Posillipo, a specchio del golfo, nutrita tra l'umidore delle strade a perdifiato che prendono d'assalto i fianchi di San Martino, intrisa di pittoricismo rapsodico e di antico filosofare sulla vita.

Per questo non sembrerà cosa strana che egli abbia sentito il richiamo di Cervantes proprio ad un dato momento, quando l'esperienza del vivere comincia a sedimentare e ad imporsi come elemento indispensabile alla fatale dialettica dell'uomo cosciente. Un tale momento è quello che più fruttuosamente può coincidere con l'incontro con Don Chisciotte.

La paradossale e antistorica pervicacia del cavaliere errante, la sua allucinata fiducia nella validità dell'illusione, la potenza fantastica della creazione visionaria, sono l'esempio più alto che l'arte ci abbia offerto della protesta eroica contro la materiale bassezza del calcolo quotidiano e la piccineria invidiosa dei perdigiorno: e tuttavia la filosofica superiorità di Cervantes, la sua dolente fantasia in atto di rievocare passate grandezze della sua Spagna e del mondo, alle quali aveva partecipato col sangue e col cuore, hanno il potere, in « Don Chisciotte », di rievocare tutto ciò come attraverso un lucido specchio deformante: l'amore, la generosità, lo slancio cavalleresco verso il prossimo, la sete di giustizia e i diritti della fantasia, tutto può essere rivissuto, non più da un uomo nella pienezza delle sue facoltà, ma da un pazzo.

Don Chisciotte e Sancio rappresentano, così, due aspetti fondamentali dell'uomo, ambedue deformati da una « carica » di espressività che rasenta il grottesco. E pure, nello stesso tempo, le due vite parallele dei protagonisti sono necessarie a stabilire i termini d'una dialettica, talvolta drammatica, molto spesso amaramente comica, che, alla fine, si riassume e si placa nella pacificazione del rinsavimento del maggiore protagonista.

Materialismo e idealismo si sono abituati nelle alterne vicende, come attraverso un pellegrinaggio, alla convivenza ed alla reciproca necessità, in un equilibrio che si raggiunge proprio sul finire della storia.

Quale riflesso ha prodotto in passato, un tale mondo sugli illustratori? Per ricordare i casi più tipici, diremo che Bartolomeo Pinelli, di Don Chisciotte fa un personaggio da teatro dei burattini, salvo ad approfondire con maggiore intensità la figura del cavaliere errante nel chiuso della sua libreria in quella confusione di volumi, armi e vecchie carte capace di stimolare la fantasia del « pittore di Trastevere » oppure nella meditazione sul sepolcro di Don Chisciotte, che l'artista potè immaginare abbastanza vicino al « tutto finisce » che egli aveva scritto sulla parete dello studio.

Il grande Daumier ebbe l'intuito dell'indipendenza del pittore dagli episodi del racconto: s'impadronì del personaggio come aveva fatto di alcuni indimenticabili « tipi » umani e lo proiettò, fantasma grottesco e tragico, in un ambiente indeterminato, illuminato a tratti folgorante di contrasti: ne nacque un altro Don Chisciotte, altrettanto vero quanto l'autentico perchè non ne era l'impossibile ritratto: ed esso vive ancora oggi, come sempre vivrà, anche dietro le moderne pitture e sculture che tentano di rievocare l'eroe di Cervantes.

Luigi Surdi - Don Chisciotte (1952)

Quanto ai disegni di Carrà, d'un neoromanticismo evidente eppur suggestivo, essi tendono piuttosto alla evocazione di quel movimento furioso che, prima d'essere nelle singole avventure del cavaliere e nel suo cervello al galoppo: lui e Ronzinante sono una cosa sola, quasi mitica, anche nei fogli disegnati dal moderno pittore.

Ma Luigi Surdi ha pescato in fondo alla sua fantasia una scintilla di fuoco spagnuolo, nè è la prima volta che la sua tavolozza si va modulando su quella del Greco o di Zurbaran: questa volta, specialmente per certi episodi « picareschi », il gusto per la composizione estrosa e il rapido abbozzo, egli vi ha aggiunto un richiamo (del resto assai logico) al Magnasco.

Per il nostro pittore non è soltanto il cavaliere errante il protagonista del romanzo, ma tutta la natura risente di quella deformazione folle che giunge a trasformare in tragica marionetta l'eroe (si veda l'episodio dei « mulini a vento ») e in fondale scenico il paesaggio, animato da personaggi appena evocati da pochi tratti di colore.

E il colore sopratutto, nel suo registro succoso ma basso, rialzato qua e là da brusche luci temporalesche, ci dà una viva proiezione del mondo di Cervantes. Questa, di Surdi, è una Spagna sognata perchè non vista, una Spagna rivissuta attraverso le esperienze paesistiche e ambientali care al pittore: perciò ripensiamo così spesso alla periferia di Napoli guardando le sue tele modellate di radure terrose, punteggiate di piccole case tinte di rosa smorto, e rivediamo quelle incredibili scene, sontuose e funebri insieme, nelle processioni di incappucciati che Napoli, miniera inesauribile di pittoresco, ci offre nel suo radiento e vitale spagnolismo.

Un Don Chisciotte napoletano, dunque? E sia pure, se un'altrettanta fede allucinata nella fantasia creatrice di paradisi sognati, se una così tenace, cavalleresca compassione del prossimo, se un tale spirito di eroica sopportazione sono ancora vivi nel popolo che filosoficamente considera la vita come: « nu' passagge ».

Valerio Mariani

(1) Luigi Surdi, *Dieci tavole a colori dal « Don Chisciotte della Mancia »*, Roma, Danesi, 1952.

● Si è inaugurata il 30 novembre al Palais St. Pierre la Mostra d'arte contemporanea italo-francese: «Peintres d'aujourd'hui France-Italie».

Il catalogo elenca 122 opere dei seguenti pittori: Giuseppe Aimone, Yves Alix, Jean Aujame, Saverio Barbaro, Guy Bardone, Mario Becchis, Jean Berthollé, Renato Birolli, Gastone Breddo, Domenico Cantatore, Mario Carletti, Arturo Carmassi, Jean Carzou, Bruno Cassinari, Pierre Charbonnier, André Civet, Antoni Clavé, Antonio Corpora, Jean Crotti, Georges Dayez, Jean-Jacques Deyrolle, Lucio Fontana, Franco Gentilini, Jean Helion, Robert Humblot, Jacques Lagrange, André Lanskoy, Robert Lotiron, Alberto Magnelli, Pompilio Mandelli, Alfred Manessier, André Marchand, Mario Marcucci, Francesco Menzio, André Minaux, Mirko, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Enrico Paulucci, Jean Piaubert, Edouard Pignon, Fausto Pirandello, Mario Prassinos, Joseph Pressmane, Sergio Romiti, Eduardo Samartino, Giuseppe Santomaso, Gérard Schneider, Toti Scialoja, Atanasio Soldati, Luigi Spazzapan, Leopold Survage, Michel Thompson, Ernesto Treccani, Raoul Ubac, Sergio Vacchi, Geer Van Velde, Victor de Vasarely, Emilio Vedova, Marie-Hélène Vieira da Silva, Gabriel Zendel; e 21 opere dei seguenti scultori: Emmanuel Auricoste, Alfio Castelli, Robert Couturier, Alberto Giacometti, Jean-Carl Longuet, Umberto Mastroianni, Luciano Minguzzi, Raymond Veysset, Antonucci Volti.

Luigi Surdi - Don Chisciotte (1952)

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI E DEGLI ILLUSTRATORI

NOVITÀ IN LIBRERIA

NUOVO OMAGGIO A SAN FRANCESCO

Nel nostro mondo divenuto avido di immagini e di esperienze visive, pareva che mancasse, come infatti mancava, una sintesi iconografica delle multiple avventure terrene di Francesco di Bernardone, cittadino di Assisi.

Or ecco la ben nota casa editrice Desclée De Brouwer di Bruges, colmare questa lacuna, per aver realizzato una opera illustrata che s'intitola *François d'Assise*: 200 fotografie, con prefazione mistica di Stanislas Fumet, repilato francescano e che racchiude l'itinerario preciso delle tappe più celebrate di questo indefesso propagatore d'ideali umani. Certo, il gusto di un libro siffatto rimane puramente visivo, e ogni fotografia è corredata da una didascalia schematica che permette all'osservatore di rendersi conto del carattere dei luoghi dove il Serafico soggiornò e transitò; dei sacrari mistici; delle varie reliquie disseminate per le varie soste dei suoi pellegrinaggi, fino alle sue più ipotetiche frequentazioni che ci vennero trasmesse dalle tradizioni orali e dalle leggende. E' un mondo che trascorre dinanzi ai vostri occhi, e, nel contempo, grazie a così intelligente raccolta, siete voi a muovervi e inoltrarvi per questa congerie di paesaggi ondulati e poetici, dominati, sulle cuspidi, dal cipresso e dall'olivo, e tutti solcati, come si sa, dall'affanno dell'uomo: sono colline a scacchiere arate che si diramano sino all'orizzonte, e sono tipiche del paesaggio umbro, di quello marchigiano, e di quello ancora più primitivo e pastorale della plaga di Rieti.

Ecco subito delinearsi, da un fondo di vallone selvoso, la dorsale fortificata della cittadella di Assisi, ideale ricettacolo di una concezione ascetica della vita; ecco le sterpaie e i declivi pietrosi dell'Umbria, interrotti ogni tanto dal rustico villaggio che contiene gelosamente intatto in fondo a un vicolo ombroso, il suo spicchio di architettura medioevale; ed ecco il frate del convento che cavalca l'asino, avviarsi alla questua verso il piano, e i buoi che dissodano la terra scoscesa, e i greggi al pascolo nelle radure. Dopo tutto, c'è poco di cambiato, in queste zone agresti, dal tempo di San Francesco. E' sempre la vita laboriosa e meditativa che continua, di fronte alla natura che si rinnova.

•

Non si ripeterà mai abbastanza che noi siamo distratti: e di tante evidenze non ci accorgiamo. Perchè, in fondo, come si potrebbero concepire paesaggi francescani, non si dice più autentici, ma più articolati di questi? Più insomma sfogli il libro, e più ti aggrada smarriti in quelle distese georgiche su cui ancora non allignano le ciminiere fumose delle industrie, e neanche le architetture funzionali alla Corbusier. Delle une cose e delle altre, noi moderni ci rallegriamo alternativamente allorchè pensiamo al progresso che dovrebbe riscattare le angosce più contingenti dell'uomo: e tuttavia non cessiamo di allietarci allo spettacolo eterno di queste campagne ubertose, in cui riecheggiano a intermittenza i muggiti dei buoi bianchi e i gridi dei mandriani. Inoltre, uno si avvede: quel che è rustico nel segnacolo francescano diffonde una grazia nativa tanto più convincente, quanto più promana dalla vita incontaminata. Quel che è scarno, e, direi, nel senso più spoglio e aderente dell'allusione francescana, scarnificato, come i muricciolì saldati dalla mota e le tettoie dalle travi marce e crollanti, qui la fotografia lo rivela in pieno. E' ancora e sempre la povertà che a furia di vibrare e riecheggiare, diventa lirica. Vi si vedono fra le altre cose il saio del Serafico che non si potrebbe immaginare più corroso e rosicchiato dal tempo; ridotto, si direbbe, a una pura essenza formale; e un'immagine dei suoi sandali sopravvissuti, di tela lacera e consunta, modulati dalle distorsioni, e quasi sul punto di disfarsi, come per una dimostrazione palpabile (non c'era bisogno di cercarla nei filosofemi) che lo spirito aleggia quanto più riesce a sbarazzarsi della materia, o quanto meno, a tramortirla. Indubbiamente, il fervore che continua a suscitare questo grande campione dell'umanità, prescindendo dalla sua portata religiosa, rimane esaltante; e ciò malgrado gli sbalzi di temperatura del mondo moderno che si va sempre più estraniando dall'ideale francescano, pur senza stancarsi di ammirarlo.

Il libro, così artisticamente concepito, è un rapimento. Si dovrebbe dire di più: una celebrazione francescana addirittura, e denota se non altro la identità di linguaggio che esiste tra i Fioretti e la natura circostante che il iucinio e dovette ispirarli.

Gino Nibbi

• L'editore Nathan pubblica nella Collezione «Merveilles de la France et du Monde» un volume del Prof. *Amedeo Maiuri* su *Pompei*.
(A. Maiuri: «Pompei». Paris, Nathan, tavv. 128, Frs. 1595).

• Al Théâtre Lancry, a Parigi, viene rappresentata dal 15 dicembre la Commedia di Ugo Betti «*Corruzione al Palazzo di Giustizia*» (Corruption au Palais de Justice). Regia di Yves Villette. Scenografia di Jean Petit. Interpreti: Constant Rémy, Camille Bert, Stéphane Audel e Raoul Cuillet.

Un'altra Commedia di Ugo Betti, «Irène Innocente», è attualmente in programma al Théâtre National di Bruxelles.

POESIA DI CARLO MARTINI

Una raffinata, aerea limpidezza, un nitore di freschezze mitiche e di musicalissime aperture contraddistinguono ormai, inequivocabilmente, lo stile poetico di Carlo Martini. Il suo «modus» prevalente e ricorrente è il «favoloso», vale a dire l'espertissima sua qualità di fissare sulla pagina i contorni delle scene e dei paesaggi, il rilievo dei colori, con un segno limpidissimo, con una suggestione distaccata, ma intensamente cristallina. Cioè favolosa.

Recensendo lo scorso anno su queste colonne la precedente raccolta del Martini (*La colpe azzurra*, 1951), notavo nella sua poesia l'insistente ritorno dell'aggettivo *favoloso* e, in misura minore, dei termini *azzurro, chiaro, celeste, melodioso*: quei ritorni testimoniano l'anelito verso paesaggi incorrotti, verso una luce di primaverili e verginali colori, ove al poeta possa aprirsi la librata smemoratezza dell'estasi.

Alcune liriche de *La colpe azzurra* ritroviamo nell'ultimo libro del Martini: *L'allegro racconto dei viventi* (Il Girasole, Rieti-Roma, 1952). Qui il Martini penetra il senso di sconfinate praterie, di ventosi spazi, di soavissimi cieli, senza peraltro mai smarrirsi nelle forme goffe e retoriche di un'espressione forzatamente «cosmica»; chè anzi v'è sempre una lirica aderenza alle più care e consuete immagini di vita: i manovali, le lavandaie «di neve azzurra», i pescatori, l'ultima sigaretta che prolunga il commiato da un compagno antico. Notazioni d'una realtà segnata con sicura finezza d'interprete.

Analoghe movenze e atmosfere di estatico azzurro riscontriamo nelle composizioni ultime del Martini: *chiari venti ritornano celesti i colli; il celeste della sera, la sera è ormai una tenera luce, le dolci sere della chiara luna*; e ancora:

... ma che Pasqua stende per i prati
la calma luce dei teneri agnelli,
e il mattino è un ulivo luminoso.
In questa chiara pace mi ritrovo
nel favoloso azzurro d'un paese...

Persiste, dunque, il «modus» di un'ottica chiarità. E tuttavia si afferma, nelle recenti liriche del Martini, un elemento nuovo, cioè una sorta di stremata dolcezza che chiamerei presentimento, o meglio appressamento alla morte.

Impallidiscono le stagioni, le variegate parvenze terrene; e lo sbigottimento della solitudine persuade l'anima del poeta a raccogliersi in immagini di più lineare — ed essenziale — semplicità, quasi ritrovando dopo esperienze molteplici ed illusori vagabondaggi, il senso scarno e perenne del comune destino mortale.

Per il suo stesso timbro di sognante delicatezza, non può trovarsi in questa poesia l'urgenza (o l'urto) di quella aspra problematica spirituale ed esistenziale in cui si articola la coscienza contemporanea. E si profila anche il pericolo che il «modus» favoloso del Martini si cristallizzi in un preziosismo levigato, di sapiente fattura stilistica, ma scarso di trasalimenti emotivi.

Più ci son care, dunque, nel Martini d'oggi, le sue ultime ricerche poetiche, quelle in cui egli avverte il trasvolare disperante dell'ora, e lo sgomento, e l'affondare nell'ombra: e ascolta la voce dei morti. Qui il poeta anela a ricongiungersi al Ritmo primordiale, inalterabile che tutti sovrasta e accomuna; ritrova una purezza consolatrice — e ce la infonde — quando si riconosce «così fraterno al giro delle cose» da poterne cogliere la caduca, ma miracolosa vivezza.

Mario Petrucciani

CARLO MARTINI: *L'allegro racconto dei viventi*, Il Girasole - Rieti Roma, 1952.

VETRINETTA

FORMIGARI - GINZBURG - KASACK
LE FORT - LIVIO - MESSINA - RENDA

NATALIA GINZBURG: *Tutti i nostri ieri*. Torino, Einaudi.

Un libro pieno di fatti e di personaggi, gremitissimo: e, in questi fatti, la storia dei nostri ultimi anni — *tutti i nostri ieri*. Ci scivolano come davanti a uno schermo, anche per quella tecnica, singolarissima, dell'autrice, di affastellare fatti osservazioni pensieri e battute di dialogo una dopo l'altra quasi senza un respiro. Una tecnica che potrebbe ricordare certi americani: ma sarebbe un riferimento facile, e anche gratuito, perchè c'è nel libro di Natalia Ginzburg una intensità lirica, una costante vibrazione interiore, che son ben le sue note precise.

E diamo atto all'autrice di averci risparmiato il solito cliché dei partigiani, della guerra, dei tedeschi, eccetera — no, qui tutto è visto non diciamo nemmeno borghesemente, ma umanamente. Se polemica voleva esserci, nessuna maniera più intelligente di farla: che la Ginzburg vi sia giunta per scaltrezza o per istinto, non conta: importa il risultato, notevolissimo. Anche ci è venuto in mente un altro bellissimo romanzo, pubblicato tempo fa da Einaudi — *Fausto e Anna* — di Carlo Cassola: quando bisognerà rifare la storia autentica del nostro recente passato, bisognerà riprendere questi due libri, due testimonianze non indifferenti.

Ma torniamo al romanzo della Ginzburg: ai suoi personaggi, che, adesso, a chiusura di libro, ci sono accanto come creature quotidiane. Concettina Anna Ippolito e Giustino, il padre e la signora Maria; Emmanuele Amalia Giuma e mammina; e Cenzo Rena; e tutti gli altri che fanno da sfondo, il maestro di musica e Franz, la Maschiona e il medico, Giuseppe e il brigadiere — son personaggi che noi abbiamo conosciuti, forse tutti noi siamo stati un poco dell'uno o un poco dell'altro. E non sapremmo trovare elogio più caldo.

Una lettura che sembra un canto, una specie di «divisionismo» letterario; in qualche momento abbagliante, o da far nascere impressione di stanchezza; ma, alla fine, chiuso il libro, la storia s'è ricomposta e fa blocco, e c'è sfilato davanti veramente il nostro passato. Ne usciamo cambiati? Nemmeno i personaggi del libro escono mutati, dalla loro tremenda esperienza; e questa è lezione, oltre che di umiltà, di poesia.

MICHELE PRISCO

•

UMBERTO RENDA - PIERO OPERTI: *Dizionario storico della letteratura italiana*. Torino, Paravia.

La pubblicazione in terza edizione di questo ormai famoso *Dizionario* segue a dieci anni di distanza quella (la seconda) curata dal Renda sul testo aggiornato fino al 1904 (ristampa della prima edizione) dal Turri. Dal frontespizio è scomparso il nome del Turri (e ci è di rammarico, poichè l'idea rimane ancora sua) e al suo posto figurano il Renda e l'Operti. Certo è che tutto il materiale raccolto dal Turri è stato riveduto, corretto e aggiornato, al lume delle nuove conquiste storiche ed erudite, dal Renda, e quello poi, raccolto da quest'ultimo, riguardante le forme letterarie e i nuovi scrittori di quest'ultimo cinquantennio, presentato per la prima volta nell'edizione del 1941, è sottoposto alla revisione, cauta e discreta, dell'Operti. Alcune voci sono cadute, altre invece (e sono circa un centinaio) sono state introdotte dal nuovo curatore: come, ad esempio, Omodeo, Salvemini, Salvatorelli, ecc.; ed altre su autori di età passate, come, ad esempio, E. Calandra, A. Cornaro, P. Cortese, ecc.: infine la stessa mole del volume si è portata dalle 1143 pagine (2ª ed.) alle 1188 della presente edizione. Per altre voci poi, come per quella B. Croce, sono cadute naturalmente tutte le riserve, che, forse per ossequio, il Renda aveva relegato a chiusura della sua voce dopo tante esplicite lodi. Qualche riserva dobbiamo invece avanzare per la parte bibliografica: eccezione fatta di poche voci, quasi tutte si fermano all'aggiornamento fatto dal Renda (cioè 1940-1941): così, ad apertura di libro, per Dante, Foscolo, Verga, ecc. ecc., che hanno avuto un enorme sviluppo bibliografico-critico; nè d'altra parte manca qualche errore e svista, come, per quel che ci riguarda, a proposito della bibl. sul Panzini invece del nostro nome si legge (come già nel Renda) quello di A. Valori. Mende che non tolgono però valore a tanta opera.

ALDO VALLONE

•

HERMANN KASACK: *La città oltre il fiume*. Milano, Garzanti.

Diffidiamo sempre degli autori che sentono il bisogno di romanzare il di là. Quando poi quel mondo, appena delineato dalla fantasia, pretenda giustificarsi con false filosofie e religiosità d'accatto, leggiamo per dovere professionale, ma senza alcun piacere. Oltre il *fiume*, Kasack pone una città, quasi stazione di passaggio dove i morti attendono di liberarsi dalle memorie della vita terrena. Ivi capita un vivo (giacchè gli archivisti della *città* hanno da esser vivi) e s'accorge d'esser tra morti soltanto quando giunge, con una di essi, all'atto di amore. Se ne va, sempre troppo tardi, ma senza che noi si sia capito il rapporto tra il senso della sua scoperta e quello della vita e della morte, il senso degli atti che nella città si compiono, ancor più incomprensibili degli atti dei vivi.

GIZZÙ

•

GIUSEPPE L. MESSINA: *La letteratura bielorussa*. Firenze, Valmartina.

Non senza significato è la ricca fioritura di storie letterarie di tutto il mondo, che si vanno, ad iniziare da quest'anno, pubblicando in Italia. Accanto a quella fondata da Vincenzo Errante (ed. «Accademia») organata in ventisette volumi, ecco anche un'altra non minore nè per risonanza di collaboratori-specialisti nè per decoro di presentazione, avviata molto lodevolmente dall'editore Valmartina di Firenze. In un campo così vario eppure così obbligato è logico che gli autori della prima figurino anche nella seconda Collana; così per le letterature slave, in cui ci si imbatte negli stessi studiosi, tra i migliori e i più aperti: Damiani e Messina. Su *La letteratura belorussa*, cioè della Russia bianca (che ha significazione culturale e, in un certo senso anche storica, a sè, di fronte alla Russia vera e propria, alla Ucraina, alla Polonia, alla Lituania e Lettonia) il Messina stende tutto un suo discorso critico, vigilato e sorretto da una interpretazione aderente ai valori storici di quella gente. I cenni introduttivi sono sempre opportuni e si giustificano pienamente per la loro ragione di informazione, e sarà utile per noi apprendere, ad esempio, che «i belorussi attuali si differenziano dai grandi russi e dagli ucraini per la statura più alta, il colorito chiaro, gli occhi celesti, i capelli rossicci, una minore robustezza ma una più accentuata resistenza al lavoro», ecc. Sobri ma nitidi risultano anche gli accostamenti che il Messina avvia tra la nostra storia culturale e quella belorussa, che trova forse nello Skaruna l'esponente più introdotto, nell'età del Rinascimento, nella civiltà occidentale. Così dai «Pateriki» e «Letopisey» al Kolas («che dai critici marxisti viene considerato l'artista più completo del suo paese e la cui influenza sulla letteratura sovietica può essere paragonata a quella esercitata fino al 1936 in Russia da Maksim Gorkij»), e alla odierna letteratura sovietica, ogni avvenimento politico e sociale che abbia risonanza, come ogni avvio e consolidamento di forme letterarie, trovano, per la prima volta oggi in Italia, il loro storico attento obiettivo. Ne vien fuori un quadro della civiltà belorussa, in cui l'accento sulla letteratura è posto non perchè questa sia la forma più egregia, ma perchè questo è stato l'assunto dell'autore. Chiude il volume una bibliografia minuta e completa su ogni aspetto e ogni voce. A complemento di quest'opera il lettore farà bene a figurarsi il volumetto *La letteratura sovietica* dello stesso Messina (Firenze, Le Monnier) in cui si seguono scrupolosamente tutti i vari piani di questa letteratura «manovrata».

A. V.

•

GERTRUD VON LE FORT: *Il Papa del Ghetto*. Milano, I.P.L.

La von Fort è giunta al gran pubblico come *antefatto* letterario e cinematografico del Bernanos dei «Dialoghi delle Carmelitane». Invero, è scrittrice di notevole potenza e ricca personalità, audace anche nella scelta degli argomenti, come questo desunto dalla storia della Chiesa. *Papa del Ghetto* è quel Pierleoni (di una famiglia di ebrei convertiti, ma non disebreizzati) che fu antipapa, con il nome di Anacleto II. Le sue vicende e i suoi peccati sono riscattati dalla dolcissima sorella Trofea, assassinata mentre adora Gesù. Si affollano intorno a questi due personaggi, papi, imperatori famosi e famigerati nobili romani, che parlano e agiscono ora tuffati fino al collo nella storia, ora concretamente ripescati nella leggenda, ora fortemente integrati dalla fantasia. Un libro d'eccezione, che piace anche per quanto di traumatico è nel suo piglio antiletterario, in mezzo alle tante esangui produzioni della narrativa moderna.

GIZZÙ

•

Prospettive USA. Letteratura, Arte, Musica. Firenze, Sansoni.

Nel campo della buona propaganda, questa pubblicazione trimestrale (una specie di *Selezione* per l'alta cultura europea) non sapremmo dire se venga a colmare stabilmente lacune, o a soddisfare provvisoriamente curiosità. Più di 250 pagine abbondantemente illustrate, ariosamente stampate, al prezzo di duecento lire, costituiscono un evidente tentativo di accaparramento culturale, che nessuno avrà l'ingenuità di sottovalutare per quanto di bene e di male potrà fare ai lettori europei. Lungi dal vedere scandalo nella cosa, ci domandiamo come reagirà (non politicamente, ma culturalmente) l'Europa dei Sansoni, Hamilton, Calmann-Lévy, Fischer e dei loro clienti abituali. D'altronde, è inevitabile che essi siano saggiati anche nella loro indipendenza spirituale: dalla reazione a questo tentativo, dipenderà gran parte dell'avvenire del mondo. Se l'Europa si conterrà questa volta, come, per esempio, l'allodola italiana con gli specchietti della cultura francese: diversamente dalla Grecia antica di fronte a Roma, l'Europa sarà *capta* due volte. Così che se è lecito un consiglio, vedano gli italiani meno sprovveduti di personalità, di accostarsi con qualche senso critico e sospetto generico alle molte e attraenti sezioni onde la rivista è composta: arte, critica, filosofia, musica, novelle, poesia, storia.

L. P.

•

TITO LIVIO: *Storia di Roma, a cura di G. Vitali (I-III)*. Bologna, Zanichelli.

Zanichelli promette, tra l'altro, Apuleio, Gellio, Macrobio, Petronio, Plinio il Giovane (e perchè non il Vecchio?), Quintiliano, Vitruvio. Non basta. I Cristiani, ad esempio, non sono meno *Prosatori di Roma*. Ma questa volta, trattandosi di Livio, il discorso è un altro. Si sa quanto sia difficile rendere lo spirito e lo stile liviani. Autore apparentemente facile, Livio è, praticamente, assai meno traducibile di Tacito, così che in ogni lingua moderna troverete, di questo, grandi e famosi interpreti, di quello, nessun traduttore che si possa leggere senza *risentire fastidiosamente* la prima origine linguistica e mentale. Chi, dunque, come il Vitali e Zanichelli si accinga a un nuovo esperimento, è benemerito per più ragioni, non ultime tra le quali sarebbero quelle storico-politiche che non vogliamo indagare. Del Vitali segnaleremo la solenne dignità, che è già un tono d'arte *tradotto* ammirevolmente; di Zanichelli loderemo, con questo esemplare, tutta la collana così elegante e pulita, corretta nella parte italiana e in quella latina, invogliante e perciò fortunata a differenza delle precedenti o concorrenti; ma ancor più invogliante e fortunata, se potesse affrettare i tempi e allargare il campo della pubblicazione.

O. S.

•

«*Clavileño*» - *Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*. Madrid, mayo-junio 1952 - Núm. 15; e id., julio-agosto 1952 - Núm. 16.

Particolarmente interessanti per l'Italia sono i due suddetti recenti fascicoli della benemerita rivista, intelligentemente diretta da Francisco Javier Conde, e che si vale notoriamente di una collaborazione internazionale di primo ordine. Nel n. 15, fra gli altri articoli, due infatti si occupano esplicitamente del nostro Paese: il primo, di Manlio Castello, su *Giuseppe Verdi y España*; il secondo, di Giovanni Maria Bertini, su *Lucillo Ambruzzi, hispanista*.

Il Castello richiama opportunamente la attenzione sulla predilezione del grande compositore per i temi spagnoli, precisando i motivi di essa nella stima di Verdi per «il valore drammatico che, negli argomenti di ambiente spagnolo, conveniva tanto alla sua musica, tutta ribollente di amore, di odio, di passione, di dolore, di dolcezza». E la parte più interessante dell'articolo è quella che, accanto alle opere o agli argomenti spagnoli effettivamente usati da Verdi — per *Il Trovatore, Simón Boccanegra, La Forza del Destino, Ernani, Don Carlos* —, mette in luce quelle, o quelli, ancora presi in esame da Verdi, senza giungere al punto di valersene direttamente; ed eccoli qui citati, per informazione del lettore: *A secreto agravio, secreta venganza*, di Calderón de la Barca; *El tesorero del rey*, di Garcia Gutiérrez; *El zapatero y el rey*, di José Zorrilla; *El tanto por ciento*, di Adelardo López de Ayala; il *Ruy Blas*, di Victor Hugo. Il Bertini stende un'affettuosa e documentata necrologia del vecchio nostro ispanista Ambruzzi recentemente scomparso, professore di spagnolo per molti decenni alla Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Torino, al quale si devono opere che furono utilissime fra noi, per più di una generazione di studiosi, per familiarizzarsi col mondo di cultura ispanica, tanto d'Europa come d'America, dal *Dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo* fino alle molte opere di significato erudito o critico.

Nel n. 16 della suddetta rivista Joseph G. Fucilla si occupa delle *Fuentes italianas de Francisco de Figueroa*. Questo poeta cinquecentesco, che fu soldato in Italia, e la cui poesia ha avuto finora una unica edizione (a Madrid nel 1943, a cura del compianto A. González Palencia), era già noto come petrarchista. Ma l'illustre ispanista nordamericano interviene ora, con questo articolo, a mostrarci la molteplicità della presenza d'Italia in quella lirica, accostando, al nome del Petrarca, quelli di Dante, Poliziano, Tansillo, e di altri minori. Queste pagine sono di sicura utilità per gli studiosi che vorranno completare la disamina e la valutazione dell'arte di un poeta tuttora troppo poco noto, del Rinascimento spagnolo.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

•

FRANCESCO FORMIGARI: *Introduzione alla letteratura*. Genova-Roma, ed. Domus.

Questo volumetto raccoglie le sei lezioni che Francesco Formigari ha tenute in un suo corso per insegnanti, promosso dal Centro Studi e Informazioni *Domus*.

In forma limpida il Formigari (che parla col vantaggio di una grande esperienza creativa, essendo lui stesso un ottimo scrittore) ci introduce nell'antico e complesso problema della letteratura.

Ecco il sommario delle sei lezioni: *I*: Letteratura in senso generico - Nascita della prosa italiana - L'arte letteraria - La poesia come figura e metafora - Il verso - La rima - Il tradurre; *II*: La «figura» nel *Canzoniere* del Petrarca - L'allegoria dantesca - La rappresentazione teatrale - Lo scrittore di teatro - Alfieri - Pirandello; *III*: Il carattere autonomo dell'arte - Il sogno e il gioco - La letteratura per la infanzia - I generi letterari - La narrativa; *IV*: Saggio di formazione d'un romanzo - Le fonti dei *Promessi Sposi* - Storia e invenzione - Le esigenze dell'intrigo e del romanzesco - Scoperte e determinazioni del fondo morale - Mezzo storico ed attualità perenne; *V*: Il valore educativo dell'arte - Possibilità e validità di una storia letteraria - Il teatro e la lirica del Cinquecento; *VI*: L'opera letteraria nel suo tempo - Elementi costitutivi ed originalità dell'*Orlando Furioso* - Spazio e tempo nell'arte.

E' un libro molto interessante; e notevole per sintesi, sensibilità e intelligenza.

CARLO MARTINI

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea *da, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in* Vetrinetta *non esclude una successiva recensione più ampia.*

IL CINEMA ITALIANO DEL 1952

E' ormai certo, e riconosciuto da tutti, che la corrente detta neorealista è quella che ha dato al cinema italiano le sue opere più valide, riconducendolo a quella dignità e a quella autorità estetica da cui era partito nel '29 ad opera del giovane Blasetti. Motivata in certi suoi elementi da una determinata contingenza storica, questa corrente neorealista si è venuta negli anni precisando, superando sovente i suoi primi termini, chiarendo a sè stessa gli altri cui inizialmente solo in parte si era affidata. Quando nel '48 Luchino Visconti tentò, con *La terra trema*, di riportare alla cultura il cinema nuovo italiano, rinato nel '46 con Rossellini nella temperie di argomenti immediati e cronachistici, la regione fu l'elemento d'unione cui il regista mirò per accordare la verità — che era l'esigenza sovrana del tempo nuovo — alla cultura, che era ed è l'irrinunciabile necessità di ogni poeta. Sulla via indicata da Visconti (ed in un certo senso anche dal Rossellini di *Paisà*) si misero i Genina, i Germi, i Lattuada, e per loro merito il cosidetto neorealismo trovò, nella cornice regionale cui intelligentemente lo si affidava, il felice punto d'unione con la cultura e quindi, dato che il discorso riguarda l'Italia e le cose d'Italia, con la tradizione (che da noi è sempre stata tutt'uno con la cultura).

Al cinema tuttavia è spesso molto difficile distinguere fra cultura e letteratura, fra argomento culturale (legato, perciò, a una tradizione severa e sobria e svuotata da ogni dubbio artificio) e argomento letterario, intriso, cioè, di quanto è di negativo nel termine, di costruito, di preordinato e, in definitiva, di retorico. A distanza di tempo, oggi, non sapremo indicare con esattezza quanta letteraria finzione si accompagni all'apparente purezza regionale e culturale con cui alcuni film del periodo regionalistico sono stati scritti, in alcune loro formule, in alcuni loro compiacimenti di fronte all'ingenuità o al più esasperato candore, ti nasce oggi all'improvviso il sospetto che, intuito il giuoco, taluni poeti, troppo colti per essere assolutamente sinceri, vi si siano abbandonati con lo stesso ineprimato fervore con cui, a suo tempo, altri poeti cedevano agli inviti salottieri delle pastorellerie e delle arcadie.

Uno, però, quest'anno ha saputo finalmente darci un'opera rigidamente chiusa, in una cornice regionale, rigorosamente affidata agli schemi più classici della nostra tradizione culturale, ma spietatamente sottratta ai pericoli dell'esercitazione letteraria, dello stanco tradizionalismo arcadico (quel tradizionalismo che si limita a tradurre la settecentesca pastorelleria nel moderno linguaggio del folclore). Quest'uno è Renato Castellani, un autore che, prima ancora di vincere la battaglia della sincerità contro la corrente in vigore, ha dovuto vincerla contro se stesso, il suo calligrafico ardore di un tempo, il suo intellettualistico amore per la letteratura letteraria. *Due soldi di speranza* è perciò il film più importante dell'anno, quello che al cinema italiano conquista le posizioni estetiche più sicure, quello che apre la via al suo più promettente avvenire. I suoi termini umani sono semplicissimi e eterni: una ragazza e un giovanotto che vogliono sposarsi e non ci riescono per l'ostilità delle famiglie e un'avversa fortuna (siamo, come si vede, a Renzo e Lucia, a Romeo e Giulietta); la cornice è un agreste ambiente meridionale, anzi vesuviano, in cui lucidamente si esprimono tutti i contrasti e gli elementi della vita popolare partenopea. Castellani ha affrontato questi termini umani e questa cornice. Li ha ritradotti dagli schemi aulici di Gian Battista Basile del *Canto delli cunti*, li ha vivificati di moderna forza per l'intervento di Titina De Filippo e li ha proiettati in un clima di violenta e incandescente poesia, tirandone esasperatamente le fila in direzione di una unica meta: la verità. Al suo soffio ardente e impetuoso, l'Arcadia è stata spazzata via di getto, il folclore è rimasto lettera morta e un'unica foga, un'unica vena generosa, un'unico ardore poetico hanno dominato l'intero film, accomunando l'intelligenza al cuore, la sapienza all'estro e all'abbandono, la sapienza all'equilibrio. Nasce così, l'irruenza dal film e dai suoi personaggi, una sensazione quasi epidermica di cose antentiche di climi primitivi e originari, di terrestri eden non ancora infiniti da artifici e da retoriche; dalla sua atmosfera fiorisce un sentimento ignoto al cinema italiano e ignorato non solo per contrarie posizioni morali ma anche per impossibilità estetiche di arrivarvi nell'ambito delle soluzioni poetiche raggiunte da Castellani: la speranza, una virtù che si può ritrovare nell'uomo, solo considerandolo con sincerità nel ima della sua verità quotidiana, esprimendolo con onestà in un quadro che non lo colga nato ieri e isolato da un passato e da un futuro, ma lo colleghi, grazie alla tradizione e alla cultura, nell'eterno fluire della sua storia, della storia dei suoi padri, della storia futura, ma immanente, dei suoi figli.

Fedele ai suoi modi di sempre e alle ispirazioni zavattiniane cui è tornato anche in questi giorni con il suo ancora inedito *Stazione Termini*, Vittorio De Sica ci ha offerto quest'anno la sua opera più chiusa, più contraddittoria, più difficile, *Umberto D.*, dramma tutto interiore di un pensionato che, intimamente colpito dall'assenza totale di solidarietà del suo prossimo, finisce poco a poco per desiderare la morte. La contraddizione del film è, in definitiva, la sua frattura estetica, sono tutte chiuse nell'inconciliabilità della collaborazione fra Zavattini e De Sica. Per giustificarci il desiderio di suicidio del pensionato di fronte all'indifferenza degli uomini, Zavattini ha scritto un testo in cui, sotto la minuta e quasi esasperata verità quotidiana, si nasconde un mondo allucinato e misterioso, totalmente privo di nessi di causalità, unicamente guidato e sorretto dal rigoroso ma immotivabile caso kafkiano. Traducendo questo testo, De Sica si è messo con tutto l'impegno, l'ardore e l'intelligenza che abitualmente egli dispiega nell'accostarsi anche ai più remoti meandri della verità d'ogni giorno; quando questa verità, però, resta nel racconto solo fine a se stessa e vale a creare un particolarissimo clima o a configurare una determinata situazione, De Sica giunge ad esprimercela con viva intensità drammatica e poetica; il suo vigore, qui, la sua provveduttissima tecnica, il suo calore umano, la sua comprensione per le sfumature anche più riposte delle psicologie umane, gli hanno permesso di scrivere esemplari pagine realistiche; quando invece è necessario raccordare questa verità ai suoi misteriosi sottofondi, farne nascere un clima d'incubo, dedurne giustificazioni logiche partendo da illogicità sapientemente predisposte, De Sica non sembra risolvere il problema, troppo fedele alla trascrizione letteraria del testo, troppo attento alla sua superficie; svuotato del clima particolare previsto da Zavattini il film, così, ha luoghi poco chiari, ha situazioni ipopoetiche, ha elementi solo in parte funzionali alla sua generale economia narrativa.

Dopo aver ricercato nella coralità la chiave della poesia, dopo aver tentato nella regione, di risolvere la necessità di accostare verità a cultura, Luchino Visconti affronta, anche più decisamente dei temi di *Ossessione*, il problema del personaggio. Dove era stato dialogo o coro, eccolo sostituire quasi polemicamente il monologo e crearci una figura i cui elementi drammatici, per essere infinitamente semplici e naturali, non sono per questo meno forti e vigorosi. *Bellissima* è il feroce monologo di una madre con un coro ignobilmente spietato, quello della gente di cinema. Questa madre è vera, è reale, è una donna solo in quanto è madre ed esiste e consiste solo in quanto ha una figlia: per questa figlia, questa madre è disposta a tutto; a questa figlia, questa madre augura una cosa sola: la ricchezza e la gloria che possano venirle diventando attrice cinematografica; la via è lunga, la lotta è dura, ma la madre raggiunge un giorno il suo scopo, il suo scopo di madre: la figlia è prescelta per un film; i motivi, però, non sono quelli che la madre si immagina; chi sceglie la bambina guarda con occhi diversi da quelli della madre e nella bimba vede solo un essere sgraziato, adatto per una parte grottesca. La madre, alla fine, lo capisce e si ribella; per i suoi occhi di madre la bambina è bellissima; e la donna che ha sacrificato tutto per la gloria e la ricchezza della figlia, non sacrifica l'unica cosa che a tutto questo la spingeva, il cuore di madre, e con la stessa ferocia con cui prima la sospingeva al cinema, ora vieta alla bambina di accettare la parte. Il furore umano e la violenza di questo personaggio sono stati disegnati da Visconti con la stessa foga straziata con cui a volte, sulle scene, egli ha ricreato i più foschi personaggi teatrali; qui, in questa rocciosa e pur tenerissima figura di madre, è tutta la forza del film, nelle sue contraddizioni, nei suoi contrasti, nelle sue meschinità, nelle sue grandezze. La debolezza, invece, è nella cornice e nel coro, una Roma tratteggiata da un pennello espressionista, torbida e decadente, percorsa da insolite e inattese figure, uscite più dalla pittura di un Goya e di un Toulouse-Lautrec, che non da una realtà contemporanea, anche figurativamente e pittoricamente intesa. Quel clima drammatico che sulle scene Visconti sapeva dosare con metodica quanto spasmodica progressione (si ricordino le regie di *A porte chiuse* e di *Un tram che si chiama Desiderio*) perde qui, fin dall'inizio, la sua armonia e, senza sfumature e senza pause, sempre iterato e sempre gridato, rischia spesso di soffocare, con la sua nota esasperatamente unica, il dramma tutto pieghe della protagonista: un difetto cui Visconti, pur nella sapienza del suo stile, cade sovente quando cede all'intellettualismo prezioso di cui è ricca la sua cultura.

Chi invece, dopo faticati anni di esperimenti, è parso decisamente liberarsi dalle intellettualistiche remore della sua cultura letteraria, è stato quest'anno Giuseppe De Santis, il quale, affrontando con *Roma, ore 11* un doloroso episodio di cronaca, e ambientandolo nel clima socialmente instabile e tormentato del nostro tempo, ha dimostrato di saper unire le sue esigenze umane di rinnovamento con le sue culturali necessità di stilista cinematografico. I suoi personaggi, salvo qualche eccezione, non sono più paradigmi sterili, ma uomini psicologicamente disegnati a tutto tondo, ricchi di umanità quanto di verità; animandoli, nel giro di un'azione serrata e rigorosamente congegnata, con un ordine non certo facile a raggiungersi data la molteplicità degli episodi e delle figure secondarie, De Santis si è lasciato guidare soltanto da comprensione fraterna per i personaggi, da affetto per i loro casi e, con un processo di purificazione già operatosi a suo tempo nel primo Rossellini, li ha espressi senza imporre loro la sua personalità, la sua cultura, i suoi gusti letterari; li ha affidati, nudamente, a un clima di verità dimessa e dolente e, se vi ha partecipato direttamente, lo ha fatto con l'elemento meno artificioso della personalità di un artista, quel minimo comun denominatore di umanità che lo eguaglia agli altri uomini.

Un cammino inverso conduce dal canto suo Alberto Lattuada a sottomettere alla letteratura quello stile conquistato con tanto vigore nel *Mulino del Po*. *Il cappotto* è la storia di un povero impiegato tratta dal celebre racconto di Gogol. Ai suoi elementi drammatici, Lattuada ha voluto aggiungere, sulla evidentissima scorta di Chaplin, alcuni elementi comici, esasperandone i preesistenti temi irreali con un surrealismo introdotto nel cinema italiano dal De Sica di *Miracolo a Milano* nel clima di autorevoli reminiscenze straniere. Nonostante la sapienza a volte anche poetica della sua scrittura cinematografica, Lattuada non è sempre riuscito a fondere i suoi tre contrastanti elementi e anche quando il comico e il surreale non sono diventati « grottesco », la loro funzionalità è apparsa spesso difficilmente giustificata in sede estetica e la fusione ha assunto non di rado lo aspetto un po' forzato della contaminazione.

Conclude, comunque, l'anno il film più discusso e forse più contrastato di tutta intera la stagione, *Europa '51* di Roberto Rossellini, premiato solennemente alla Mostra di Venezia. Dopo essersi rivelato osservatore appassionato del suo tempo ed aver partecipato, con ardore fraterno, a tutti i mutamenti spirituali e sociali di questo dopoguerra, Rossellini, con logica conseguenza, affronta qui i termini drammatici del dilemma che divide l'età contemporanea, ponendosi anche questa volta di fronte ad essi con lo stesso atteggiamento, proponendo, cioè, una soluzione. Se fino ad oggi, però, nelle sue opere precedenti, Rossellini faceva implicitamente scaturire le soluzioni cui mirava dalla realtà stessa che si veniva esprimendo, questa volta ci indica apertamente la soluzione proponendo il dilemma ai personaggi e facendolo risolvere loro esplicitamente. Oggi, così, il protagonista è una donna che la improvvisa morte del figlio pone di fronte ad angosciosi problemi. Irene, la donna, è una straniera che vive a Roma, moglie di un ricco industriale. Conduceva una vita normale, molto simile a quella di tante altre donne della sua condizione; un giorno il figlio, un bambinetto di sette, otto anni, si era buttato dalle scale e i medici avevano spiegato a Irene che quel suicidio era stato compiuto al solo scopo di destare l'attenzione dei genitori. Rimasta sola, Irene sente nascere in se un sentimento di responsabilità e finisce per chiedersi non solo i motivi di quella morte e la sua responsabilità con quei motivi, ma i motivi della vita e la sua responsabilità verso la stessa vita. La risposta, a questa ricerca, viene a Irene attraverso oscure e poi sempre più chiare affermazioni cristiane, quelle stesse di San Francesco, quelle stesse di Caterina da Siena. La rinuncia a se stessa e al mondo che Irene attua in ossequio a queste affermazioni le mette contro, naturalmente, il mondo, come era accaduto a Francesco e Caterina, ma nella carità totale e nell'amore totale l'uomo moderno, finalmente ritrova la risposta a tutti i suoi quesiti sull'azione. Posto così di fronte al sinistro silenzio di questa seconda metà del secolo che, immota, da due opposte sponde, attende una decisione per poter riprendere il suo cammino, Rossellini fa la sua scelta e ce la esprime alla luce del più puro messaggio cristiano.

Mancherebbero ora a completare questo sguardo sul '52 i Blasetti, i Genina, i Germi, i Camerini, i Fellini, ma potremo darne conto più in là.

Gian Luigi Rondi

● Vita universitaria: Dai programmi dei corsi delle Università francesi sotto elencate risultano i seguenti argomenti italiani:

Bordeaux

a) Programma Accademico:

1) Il Paradiso terrestre di Dante (Lettura e commento);

2) Leonardo da Vinci (Lo scrittore e l'artista);

3) Il romanticismo del Foscolo e del Leopardi;

4) Storia della critica italiana da de Sanctis a Croce;

b) Cattedra di Civilisation Ital. (Prof. Yves Renouard):

1) Gli uomini di affari italiani nel Medio Evo;

c) Cattedra di Letterature comparate (Prof. Escarpit):

1) Il burlesco ed il preziosismo.

Nancy

a) Cattedra di Letteratura italiana (Prof. André Rochon):

1) Le lettere e le arti a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico;

2) La letteratura garibaldina;

b) Lettorato di italiano (Prof. Aurigemma):

1) Leonardo da Vinci, lo scrittore e l'artista;

2) Il romanticismo di Leopardi.

CRONACHE MUSICALI

Siamo andati a Subiaco fidando ciecamente sul senso di responsabilità e sulla capacità organizzativa di quella che si autodefinisce Organizzazione romana spettacoli d'arte musicale. Nella riconsacrata Chiesa di Sant'Andrea Apostolo doveva aver luogo, a cura della predetta organizzazione, il primo concerto in onore di don Lorenzo Perosi, con la esecuzione della trilogia sacra per soli, coro e orchestra, « La Passione di Cristo secondo San Marco ».

Appariva densa di significato questa celebrazione presso la culla del monachesimo occidentale, ed abbiamo, perciò, rinunciato volentieri al più mondano concerto domenicale di Walter Gieseking. Giunti però a destinazione, attraverso le campagne inondate dalla piena dell'Aniene, abbiamo subito compreso che l'O.R.S.A.M. si era assunta la responsabilità della manifestazione fidando sulla pazienza e sulla capacità organizzativa degli ascoltatori in genere e di quelli romani in particolare. Trattandosi di una specie di pellegrinaggio, vada per la pazienza, ma dobbiamo ricordare a qualcuno che le Accademie, familiari o paesane, sono una cosa, e le manifestazioni d'arte un'altra, e che la musica di Perosi non è la più adatta ad un certo genere di manifestazioni.

Questa esecuzione della « Passione di Cristo » ad ogni modo, a parte ogni rilievo sulla interpretazione, ci ha confermato nella nostra opinione, e cioè che non si possa parlare di teatralità o di drammaticità a proposito della musica di Perosi. E' una musica che sembra sbocciata nella solitudine mistica di Montecassino e rivela tutta l'innocenza e l'ingenuità della fanciullezza spirituale del Cristianesimo. Manca la esperienza artistica del male, perchè si possa parlare di drammaticità. Il male e la malvagità umana non vengono mai espressi nel loro significato più profondo, ma, come in Giotto per la pittura e in César Franck per la musica, destano semplicemente nel nostro Autore un senso di orrore e di smarrimento.

Ecco perchè in questa Sacra trilogia l'attenzione del compositore è tutta rivolta, con una calda partecipazione di affetti, alla tristezza ed alla solitudine del Cristo. Il dolore e la sofferenza lì sì non hanno, si può dire, un rilievo adeguato, quasi a sottolineare la mansuetudine della vittima; ma quando, con la morte, il sacrificio è compiuto, sembra che tutto l'universo si svegli ad un sentimento di angoscia e di smarrimento, come se una persona infinitamente cara gli sia venuta a mancare all'improvviso per una tragica fatalità.

●

Con la rappresentazione del « Simon Boccanegra » di Verdi, si è inaugurata, questo anno, la stagione lirica del teatro dell'Opera. Un pubblico imponente gremiva il teatro in ogni ordine di posti ed ha decretato il più vivo successo di una rappresentazione affidata ad un complesso artistico di eccezione (Tito Gobbi, Maria Caniglia, Giulio Neri, Mario Filippeschi, Rolando Panerai, ecc.) e accuratissima nell'allestimento scenico. Particolarmente felice la concertazione e la direzione affidata alla bacchetta esperta di Vittorio Gui.

●

In un concerto diretto da Ferruccio Scaglia il violinista Isaac Stern ha colto, al teatro Argentina, un grandissimo successo dimostrandosi virtuoso insuperabile e interprete sommo nella esecuzione del concerto in la minore di Bach e in quello in re maggiore di Brahms.

●

All'Aula Magna dell'Università un pubblico attento e numeroso ha calorosamente applaudito il pianista Tito Aprea che in un vasto e impegnativo programma, comprendente musiche di Cimarosa, Beethoven, Bloch, Debussy e Schumann, ha saputo mettere in evidenza le sue ben note qualità di interprete chiaro ed espressivo.

●

Dinanzi ad un pubblico giovanile che affollava attento e commosso l'Auditorium della R.A.I. al Foro Italico, il maestro Herbert von Karajan ha diretto da par suo l'orchestra sinfonica di Roma della Radio italiana nella esecuzione di un programma beethoveniano comprendente la quarta e la settima sinfonia.

●

Al teatro Argentina la cantata scenica « Carmina Burana » di Carl Orff, ha avuto un interprete di eccezione nel maestro Hans Schmidt Isserstedt.

« Carmina Burana » è un lavoro assolutamente nuovo per Roma e fa parte di quelle esperienze musicali che in Germania hanno espresso una decisa reazione alla visione intellettualistica e scientifica dell'arte. Donde la ricerca dell'ispirazione in un contenuto letterario, come le « cantiones profanae » della Germania meridionale, che meglio potesse adeguarsi, nella sua spoglia ingenuità e nella sua fresca spontaneità, ad una forma musicale volutamente povera ed arcaica. L'assunto programmatico, tuttavia, non giunge mai, in « Carmina Burana », ad imbrigliare la fantasia dell'autore, ma, rivelandosi perfettamente aderente alla sua spiritualità, gli consente di vers[illegible] quelle for[illegible] contenuto [illegible] tutto origi[illegible] sorprendente modernità.

Al successo dell'esecuzione hanno dato un notevole contributo i solisti di canto Bruna Rizzoli, Filippo Maero, Antonio Pirino ed il Coro dell'Accademia, ottimamente istruito e guidato dal maestro Bonaventura Somma.

Dante Ullu

L'ITALIA NELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

Continuazione dalla pag. 1.

sull'Albania, fatta senza consultare gli Alleati nè informarne i ministri, ai quali neppure era stato fatto conoscere il Patto di Londra, sollevava dubbi sulla sua opportunità, sia all'estero che in Italia. La politica interna di Orlando non poteva soddisfare l'Albertini. Ma quello che egli giudicava soprattutto grave era che non si fosse ancora compresa, specialmente dopo la morte di Francesco Giuseppe, che le nostre rivendicazioni erano legate alla distruzione dell'Austria e all'accordo coi popoli che avevano gli stessi nostri interessi. Sonnino restava ancora fisso al pensiero di un'Austria mutilata ma non distrutta, egli diffidava dei Czechi-Slovacchi e avversava i Jugoslavi. L'approvazione che il *Corriere* dava all'atto di nascita del futuro Stato serbo-croato-sloveno, segnato dal patto di Corfù, incontrava pregiudizi e passioni e suscitava un dibattito che doveva esser ripreso più tardi a dominare la nostra vita politica. Mentre ogni illusione sulla Russia cadeva, e fallivano i tentativi di separare l'Austria dalla Germania, dichiarazioni dei capi tedeschi lasciavano comprendere che una crisi grave divideva in Germania la tendenza pacifista da quella guerrafondaia. In quell'atmosfera Benedetto XV scendeva a proposte pratiche per invitare i belligeranti ad accordarsi sui capisaldi di una pace giusta e duratura. L'Albertini, pur consapevole che la nota non era destinata al pubblico e che solo un'indiscrezione di una Cancelleria la aveva fatta conoscere, non sa essere equanime e lanciava sospetti e accuse contro quella nota, ispirata ai fini supremi della pace e della carità. Se l'intransigenza della Germania per il Belgio faceva naufragare le trattative, l'azione imparziale di quel Papa aveva la più chiara giustificazione nelle opposte critiche dei due gruppi belligeranti.

La stanchezza e depressione causate dall'andamento e dalla durata della guerra e la delusione del fallimento di tutte le trattative di pace contribuivano a demoralizzare il paese e l'esercito, senza che il Governo si dimostrasse capace di dare un nuovo orientamento e di stroncare le mene disfattiste. La caduta di Malvy in Francia e i fatti di Torino dovevano far pensare a mutar rotta, a combattere il parlamentarismo e la licenza. Neppure la soluzione data alla crisi del Ministero Boselli, con la successione del Ministero Orlando-Nitti, bastava a liberare gli italiani pensosi dell'avvenire del paese dalla intensa preoccupazione del domani, che appariva oscurato dalla atmosfera di depressione e di malcontento del popolo, sfruttato dai neutralisti irriducibili, dopo due anni di guerra, che potevano sembrare realmente una « inutile strage », di sacrifici che parevano non aver termine, contro un nemico che pareva invincibile, alla vigilia di una nuova invasione. Su questo fosco quadro si chiude il denso volume dell'Albertini, di cui abbiamo cercato di accennare schematicamente il contenuto.

Se la posizione dell'Albertini quale direttore del *Corriere*, la sua personalità, la sua amicizia con molti degli uomini politici e i contatti diretti che aveva col Comando Supremo fanno di lui uno dei testimoni più qualificati di quel periodo di storia, egli, ricostruendo gli avvenimenti con un lavoro ostinato, ha fatto anche tesoro della grande massa di documenti e di memorie che sono state pubblicate nei vari paesi.

Le sincere convinzioni di responsabilità morali fanno sì che la narrazione si svolga su uno sfondo costante di critica per l'assenza di vera libertà, per la deficienza del costume politico dei partiti e del parlamento. E la sua non è soltanto la storia della guerra quale è stata ma anche della guerra quale avrebbe dovuto essere. Sarà facile che, nel mutato clima politico, dopo esperienze tanto terribili, alcune valutazioni e giudizi possano apparire a molti opinabili ed altri, legati a posizioni superate o negate dalla storia, ma nessuno potrà contestare il valore grandissimo di questa testimonianza, che entra nella storia come essenziale documento di due anni critici della nostra vita politica e dell'attivo e illuminato amor di patria di Luigi Albertini.

Ulisse Pucci

LUIGI ALBERTINI, *Venti anni di vita politica*. Vol. 4° - Parte seconda - vol. 2° - L'Italia nella guerra mondiale - (maggio 1915-ottobre 1917). Nicola Zanichelli, Bologna, 1952.

INDICE DEGLI AUTORI E DEGLI ARTICOLI PUBBLICATI NEL 1952

INDICE DEGLI AUTORI E DEGLI ISTITUTI PRESENTATI O ILLUSTRATI IN SAGGI, ARTICOLI O RECENSIONI

"IDEA" IN LIBRERIA

Per l'alto costo della distribuzione in edicola, *Idea* è in vendita soltanto presso le librerie di cui diamo un primo elenco. Queste librerie sono autorizzate a ricevere abbonamenti per nostro conto.

Alatri: Croce Luigi.
Alcamo: La Poligrafica di L. Molè.
Ascoli Piceno: Michelangeli Prosperi V.
Barcellona P. di G.: Mazzapica Ignazio.
Bari: Laterza Giuseppe e F.
Barletta: Libreria Europa di A. Vistorini.
Benevento: Libreria Podio.
Bitonto: Garofalo Gaetano.
Bologna: Galleri Costantino, via Indipendenza, 16.
Bologna: Libreria Minerva, via Castiglione, 13-15.
Cagliari: Figlie di S. Paolo.
Cagliari: Fratelli Dessì.
Camerino: Libreria Narducci.
Canicattì: Libreria Minerva.
Catania: Ed. Libraio Rosnco Prampolini.
Catanzaro: Libreria Linorio Lauro.
Chiavari: Libreria S. Paolo.
Civitavecchia: Galleria del Libro.
Cremona: Maffezzoni Enrico.
Fano: «Il Libro» di G. Roberti.
Firenze: Libreria Beltrami.
Firenze: Libreria Internazionale Caldini.
Firenze: Libreria Internazionale Seeber.
Foligno: Libreria S. Carlo.
Forlì: Libreria Zanelli.
Genova: Libreria di Cultura Italiana di A. Mossotti, piazza De Ferrari, 26-R.
Genova: S.E.I., via Petrarca, 18-24-R.
L'Aquila: F. Celtamare.
Livorno: Libreria Belforte.
Livorno: Libreria Tirrena.
Lucca: Libreria Ed. Baroni.
Messina: D'Anna G.
Milano: Libreria Bocca.
Milano: Libreria Leonardo di De Vecchi, via delle Erbe, 2.
Modica: Aurea Serafino.
Napoli: Libreria Guida Mario, piazza dei Martiri, 70.
Napoli: Libreria Internazionale Treves di Leo Lupi, via Roma, 249-250.
Padova: Randoni Riccardo.
Parma: Libreria Fiaccadori.
Pescara: Libreria S. Paolo.
Pisa: Libreria Internazionale Vallerini.
Pistoia: Martini Dumas.
Rapallo: Batico.
Rimini: Libreria Riminese.
Siracusa: Libreria S. Paolo.
Teramo: Cartolibreria «S. Bernardo».
Torino: Libreria di Cultura Italiana e Straniera, via Roma, 223.
Trieste: Libreria S. Paolo, via Rossini, 12.
Venezia: Libreria Zanco, campo S. Luca.
Viareggio: Libreria Belforte, via Garibaldi, 37.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

Registrazione n. 809 Tribunale di Roma